DE GRUYTER

Frédérique Renno

DIE DEUTSCH-SPRACHIGE WELTLICHE LIEDKULTUR UM 1600

FRÜHE NEUZEIT
EDITION NIEMEYER



Frédérique Renno
Die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600

Frühe Neuzeit

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer, Joachim Hamm,
Wilhelm Kühlmann, Martin Mulsow und
Friedrich Vollhardt

Band 243

Frédérique Renno

Die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600

DE GRUYTER

Überarbeitete Fassung der im WS 2019/2020 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau eingereichten Dissertation mit dem Titel *Zum Wandel der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600*.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der FONTE-Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses.

FONTE
Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses

Die Publikation dieser Arbeit wurde gefördert durch den Open-Access-Preis des De Gruyter-Verlags.

ISBN 978-3-11-073870-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-073558-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-073562-8
ISSN 0934-5531
DOI https://doi.org/10.1515/9783110735581



Library of Congress Control Number: 2022936056

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Satz: VTeX UAB, Lithuania
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

https://doi.org/10.1515/9783110735581-200

Vorbemerkung

2008 bin ich das erste Mal in einem wissenschaftlichen Kontext mit der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur in Berührung gekommen. In Prof. Dr. Günter Schnitzlers Hauptseminar zu Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* konnte ich erste Eindrücke der sogenannten ‚Volkslieder' sammeln und bin durch deren Provenienz aus der Renaissance und dem Barock auf eine Epoche aufmerksam geworden, die ich aus der Musik, vor allem aus der Kirchenmusik, kannte, aber nicht aus der Literatur. Einige Zeit und viele Seminare zu musikoliterarischen Themen später, im Oktober 2014, fand in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel eine Tagung des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung statt. Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann und Prof. Dr. Achim Aurnhammer veranstalteten sie unter dem Titel *‚Teutsche Liedlein' des 16. Jahrhunderts*. Als Teilnehmerin durfte ich damals dabei sein – und aus der Neugierde auf die frühneuzeitliche Liedkultur, die im *Wunderhorn*-Seminar geweckt und durch die Tagung genährt wurde, entstand mein Dissertationsprojekt, das ich unter den Titel „Die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600" gestellt habe.

Die vorliegende Studie stellt die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die im Wintersemester 2019/20 von der Philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau angenommen wurde. Zuallererst gebührt ein von Herzen kommendes Dankeschön meinem Doktorvater und Erstgutachter Prof. Dr. Achim Aurnhammer. Schon im Studium eröffnete er mir weite Einblicke in die literarische Frühe Neuzeit, insbesondere das Barockzeitalter, und prägte mein Interesse für Themen zwischen Literatur und Musik. Während der Promotionszeit förderte er mich auch, indem ich Lehrerfahrung sammeln und Bibliotheksluft schnuppern konnte; er gab mir geduldig Zeit und Freiraum zum Schreiben, hakte aber auch mal nach, wenn das letzte Gespräch allzu lange in der Vergangenheit lag. Einen nicht minder herzlichen Dank spreche ich meiner Doktormutter und Zweitgutachterin Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann aus: Viele musikhistorische Perspektiven und kulturwissenschaftliche Einsichten in dieser Arbeit stammen aus den beflügelnden Gesprächen mit ihr. Auch sie förderte und ermutigte mich immer wieder in diesem interdisziplinären Projekt. Für das Drittgutachten und zahlreiche Seminare zu musikoliterarischen Themen, besonders zum Lied, danke ich Prof. Dr. Günter Schnitzler: Dank ihm konnte ich meine Kenntnisse in der musikalischen Ästhetik vertiefen und er stand mir bereitwillig als Gesprächspartner zur Verfügung.

Zeit und Muße zum Forschen und Schreiben verdanke ich ganz wesentlich dem Promotionsstipendium der Landesgraduiertenförderung sowie den Stipendien für Forschungsaufenthalte an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

https://doi.org/10.1515/9783110735581-201

(Dr. Günter Findel-Stiftung) und am Deutschen Historischen Institut Rom. In Wolfenbüttel wurde ich maßgeblich von Dr. Sven Limbeck und Alexandra Schebesta unterstützt, die gerne Auskunft gaben und jederzeit für ein Gespräch zur Verfügung standen. Zweimal durfte ich römisches Flair genießen und danke für viele anregende Unterhaltungen – fachlich wie außerfachlich – besonders Dr. Andreea Badea, Dr. Sabine Ehrmann-Herfort, Dr. Markus Engelhardt und Dr. Richard Erkens.

Für ihre Unterstützung, viele gewinnbringende Gespräche und die Möglichkeit, Teile der Arbeit vorstellen zu dürfen, bin ich Prof. Dr. Franz-Josef Holznagel, Prof. Dr. Katharina Hottmann, Prof. Dr. Dieter Martin, Prof. Dr. Irmgard Scheitler, Prof. Dr. Stefan Seeber, Dr. Michael Belotti, Dr. Katharina Bruns und Dr. Astrid Dröse zu Dank verpflichtet. Ihnen verdanke ich so manchen wichtigen Hinweis auch abseits der fachdisziplinären Pfade.

Ohne die Digitalisate zahlreicher Lieddrucke hätte diese Arbeit nicht in ihrer vorliegenden Form entstehen können. Für Auskünfte, Mikrofiches, Kopien und Scans danke ich der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, der Biblioteka Jagiellońska Krakau, der Bayerischen Staatsbibliothek München, dem Hochschularchiv der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar/Thüringisches Landesmusikarchiv, der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, der Stadtbibliothek Leipzig, der Wissenschaftlichen Stadtbibliothek Mainz, der Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel und der Ratsschulbibliothek Zwickau.

Dr. Hannah Berner, Dr. Eva Höfflin-Grether, Dr. Anna Immerz und Prof. Dr. Dr. Daniel Schäfer haben umsichtig das Korrekturlesen von Teilen der Arbeit oder in Gänze übernommen und damit so manchen Schnitzer nicht nur sprachlicher Art verhindert – herzlichen Dank!

Für die Aufnahme in die Reihe Frühe Neuzeit danke ich Prof. Dr. Achim Aurnhammer, Prof. Dr. Joachim Hamm, Prof. Dr. Wilhelm Kühlmann, Prof. Dr. Martin Mulsow und Prof. Dr. Friedrich Vollhardt. Großer Dank gebührt auch meinen Ansprechpartner*innen beim Verlag Robert Forke, Dr. Eva Locher und Janina Bentkuvienė, deren Geduld ich bisweilen ein wenig strapaziert habe. Die vorliegende Dissertation wurde mit dem Gerhart-Baumann-Preis 2020 der Philosophischen und der Philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau sowie dem Open-Access-Preis des De Gruyter-Wettbewerbs zum Open-Access-Buchjubiläum 2020 ausgezeichnet. Ohne diese Auszeichnungen und einen nahmhaften Zuschuss der FONTE-Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses wäre die Drucklegung nicht möglich gewesen. Auch dafür ein ganz herzliches Dankeschön!

Danke sagen möchte ich meinen Freundinnen und Freunden, die diese herausragende wie herausfordernde Promotionszeit mit mir überstanden, bestanden und ab und an durchgestanden haben: Dr. Antonius Baehr-Oliva, Dr. Maren Bagge, Dr. Hannah Berner, Mirjam Döpfert, Dr. Eva Höfflin-Grether, Dr. Anna Immerz und Dr. Franca Spies. So mancher fachliche Austausch, gegenseitiges Korrekturlesen, viele Gespräche, gemeinsame Mittagessen und Feierabende, ermutigende Worte sowie verständnisvolle Unterstützung haben uns gemeinsam durch diese Zeit getragen.

Mein ausdrücklicher Dank gilt auch meiner ganzen Familie für ihr Interesse an meiner Arbeit, für ihr Verständnis in den schwierigen Momenten und für ihr Vertrauen. Zuletzt, aber ganz besonders danke ich Dr. Matthias Hofherr, der mich liebevoll und tatkräftig unterstützt hat.

Editorische Notizen

Die Zitate werden in ihrer originalen Orthographie wiedergegeben. Fremdwörter und weitere Phrasen, die in den Zitaten in Antiquaschrift markiert sind, werden hier typographisch durch Kursivschreibung gekennzeichnet.

Die Notenbeispiele veranschaulichen die Analysen und Interpretationen. Um sie den Leser*innen leichter zugänglich zu machen, wurden die frühneuzeitlichen Notendrucke in pragmatische Notenbeispiele transkribiert: Die Noten wurden dafür aus Stimmbüchern in Notenbeispiele in Partiturform mit modernen Notenschlüsseln, Taktstrichen und Notenwerten übertragen. Die letzte Note wurde so transkribiert, dass sie einen Takt ausfüllt bzw. mit einer ergänzten Pause einen vollständigen Takt ergibt. Es handelt sich also nicht um eine philologisch-historisch korrekte Edition. Die Textunterlegung und die Verteilung der Textsilben ist in frühneuzeitlichen Drucken nicht immer eindeutig gesetzt, daher wurde sie in Zweifelsfällen nach musikalischen Kriterien ergänzt.

Für die vorliegende Arbeit gilt, dass die maskuline Sprachform dann verwendet wird, wenn eine weibliche Akteurin ausgeschlossen werden kann.

Die Studie richtet sich an Leser*innen aus verschiedenen Disziplinen. Zum besseren Verständnis und zur leichteren Handhabung des Bandes wurde darum ein Glossar mit den wichtigsten musikalischen und literarischen Grundbegriffen erstellt.

Im Personen- und Werkregister sind alle historischen Personen sowie alle Liedsammlungen dieser Arbeit erfasst; Namen in Literaturangaben wurden nicht aufgenommen.

1 Einleitung

„Teutsche Liedlein/ mit wolgereimten texten/ rechter teutscher Poetischer art“ – so beschrieb der Nürnberger Drucker Paul Kauffmann 1590 den Inhalt der *Neuen kurtzweiligen Teutschen Liedlein*.[1] Gedruckt wurde die Liedsammlung in der Nürnberger Offizin von Katharina Gerlach. In dieser Druckwerkstatt arbeitete Paul Kauffmann als Drucker und Verleger und führte sie nach dem Tod seiner Großmutter, jener Katharina Gerlach, fort. Kauffmann hatte die deutschsprachigen Liedsätze von dem befreundeten Schreib- und Rechenmeister Franz Joachim Brechtel erhalten, der nebenberuflich komponierte, und sie gedruckt.[2] Das Zitat stammt aus der Widmungsrede, mit der Kauffmann die Sammlung dem Nürnberger Handelsherrn und Ratsmitglied Georg Gruber für dessen Förderung widmete – kannte er doch Grubers Affinität zur Musik und dessen Begeisterung für deutschsprachige mehrstimmige Liedsätze nach der neuesten Mode im ausgehenden 16. Jahrhundert. Doch wie sahen diese „Teutsche[n] Liedlein/ mit wolgereimten texten/ rechter teutscher Poetischer art“[3] aus: Wie waren die Liedsätze in ihrer musikalischen Gestaltung sowie in ihrer formalen und inhaltlichen Textstruktur beschaffen? Was verstand Kauffmann unter ‚teutsch‘? Wie sind die gereimten Texte zu bewerten, und wie lässt sich das Verhältnis von Musik und Text fassen?

Die Stilisierung von Martin Opitz zum ‚Vater der deutschsprachigen Kunstdichtung‘ verdeckte die Entwicklungen, die ihm den Weg bereiteten. Der erhebliche Beitrag des Liedes zur volkssprachigen Lyrik und zur Entwicklung einer Kunstdichtung wurde in der Forschung bislang wenig berücksichtigt. Lieder gehörten zum alltäglichen Leben aller sozialen Schichten der frühneuzeitlichen Ständegesellschaft.[4] Durch einen ubiquitären ‚Sitz im Leben‘[5] spiegeln Lieder die

1 Franz Joachim Brechtel: Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein. Nürnberg 1590. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^r–A2^v, hier Bl. A2^v. Die Liedsammlungen werden mit vollständigem Titel und unter Angabe der RISM-Nummer in den Quellen zitiert.

2 Vgl. Rudolf Wagner: Art. „Brechtel, Franz Joachim“. In: NDB Bd. 2 (1955), S. 565.

3 Brechtel: Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein (1590), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^v.

4 Vgl. Eberhard Nehlsen (Bearb.)/Gerd-Josef Bötte (Hrsg.): Berliner Liedflugschriften: Katalog der bis 1650 erschienenen Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. 3 Bde. Baden-Baden 2008/2009 sowie Albrecht Classen/Michael Fischer/Nils Grosch: Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik 3). Münster et al. 2012.

5 Der Ausdruck ‚Sitz im Leben‘ stammt von dem deutschen protestantischen Theologen Hermann Gunkel und bezeichnet eine mutmaßliche ursprüngliche Entstehungssituation bzw. Funktion eines Textes, vgl. Andreas Wagner: Gattung und „Sitz im Leben“. Zur Bedeutung der form-

https://doi.org/10.1515/9783110735581-001

(Dis-)Kontinuitäten der deutschen Lyrikgeschichte im Besonderen und literarhistorische Entwicklungen im Allgemeinen wider. Auch aus musikwissenschaftlicher Perspektive sind Lieder eine bedeutende Gattung, da neben den musikalischen Entwicklungen die Praxis des Liedersingens und die gesellschaftliche Funktion des Liedes sichtbar werden.[6]

1.1 Erkenntnisinteresse

In der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur vollzog sich im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts ein grundlegender Wandel. Dieser manifestierte sich zunächst musikalisch und literarisch und breitete sich nach und nach auf weitere kulturelle, mediale und soziale Bereiche in der Frühen Neuzeit aus. Weitreichende Veränderungen sowie ästhetische Neuorientierungen zeichneten sich um 1600 sowohl in der Literatur als auch in der Musik ab. Die deutschsprachige Kunstdichtung emanzipierte sich von der neulateinischen Poesie und konkurrierte – wie es Martin Opitz 1624 im *Buch von der Deutschen Poeterey* programmatisch ausführte – mit den avancierten europäischen volkssprachigen Dichtungen.[7] In der Musik setzten sich ab etwa 1600 Monodie und Generalbass durch und lösten die mehrstimmige franko-flämische Vokalpolyphonie ab.

Die Veränderungen der volkssprachigen Literatur wie auch die Entwicklungen des Sololiedes begannen bereits im 16. Jahrhundert, blieben aber bislang im Schatten von Martin Opitz' *Poeterey* (1624) einerseits und Claudio Monteverdis Oper *L'Orfeo* (1607) andererseits, die in der bisherigen Forschung zu epochalen Ereignissen stilisiert wurden. Während die musikalischen Neuerungen um 1600 mittlerweile recht gut erforscht sind, ist die ‚voropitzische Ära', der Übergang vom Renaissancehumanismus zum Barock, in der deutschen Literaturwissenschaft lange kaum behandelt worden, obwohl der Literaturhistoriker Karl Goedeke bereits 1886 auf die zahlreichen Liedsammlungen hingewiesen und sie in einer vermeintlich lyriklosen Zeit vor Opitz verortet hatte:

---

geschichtlichen Arbeit Hermann Gunkels (1862–1932) für das Verstehen der sprachlichen Größe „Text". In: Susanne Michaelis/Doris Tophinke (Hrsg.): Texte – Konstitution, Verarbeitung, Typik (Edition Linguistik 13). München et al. 1996, S. 117–129.

6 Vgl. hierzu Katharina Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 10). Kassel et al. 2008; Classen/Fischer/Grosch: Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert sowie Nils Grosch: Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik 6). Münster et al. 2013.

7 Vgl. Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey. Breslau 1624. Literarische Quellen werden mit vollständigem Titel und unter Angabe der VD17-Nummer in den Quellen zitiert.

> Die hier der chronologischen Folge nach aufgezählten Liederbücher der Tonsetzer schöpfen die Texte anfänglich noch aus dem Volksmunde, verzichten aber bald auf diese Quelle und schaffen sich dafür eigene Lieder. Teils sind dies Übersetzungen aus dem Italienischen, teils fremden Melodien untergelegte Texte, teils kleine schwankhafte Dichtungen, auch wohl lyrische Ergüße aus eignem Herzen. Diese bisher kaum beachtete Literatur bildet den Übergang in das XVII. Jahrhundert und füllt die angebliche Leere vor Opitz reichhaltig aus.[8]

Diesem Zitat geht eine Aufzählung deutschsprachiger Liedsammlungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts voraus.[9] Nach diesem Absatz folgt eine Liste deutschsprachiger Liedsammlungen, die zwischen 1566 und 1624 erschienen, ohne dass Goedeke den Zeitraum begründet.[10] Diese Liedsätze unterscheiden sich grundlegend von denen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, was Goedeke mit der Phrase „eigene Lieder" pointiert. Er kennzeichnet die Texte dieser Liedsammlungen sprachlich und inhaltlich als „Übersetzungen aus dem Italienischen", Neutextierungen bereits bestehender Melodien fremder Liedsätze, unterhaltsame Anekdoten und affektiv-emotionale Gedichte. Damit markiert er die Heterogenität dieser Liedsammlungen, ohne sie *a priori* als ‚Volkslieder' zu bewerten, wie dies häufig im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert der Fall war.[11]

Karl Goedeke versah die deutschsprachige Liedkultur des 16. und 17. Jahrhunderts vor Martin Opitz mit dem Prädikat „kaum beachtete Literatur".[12] Daran hat sich aus literaturwissenschaftlicher Sicht bis heute wenig geändert. Kaum etwas ist über die Provenienz der Liedtexte bekannt: Welche Texte welcher Dichter werden vertont, oder sind die Texte anonym entstanden? Wie sind die Texte formal und strukturell aufgebaut? Welche Themen und Topoi werden in den Texten behandelt? Welche poetischen Traditionen und Bezüge, z. B. auf Petrarca,

---

8 Karl Goedeke: Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. 2., ganz neu bearbeitete Auflage. 3 Bde. 1884–1887. Hier Bd. II: Das Reformationszeitalter. Dresden 1886. Buch VI, Erstes Kap., § 110, S. 44.

9 Inwiefern es sich bei der Provenienz der Liedtexte aus diesen Sammlungen tatsächlich um den „Volksmunde" handelt, wäre in einer eigenen Untersuchung zu klären, vgl. Goedeke: Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung, S. 44. Die Liste deutschsprachiger Liedsammlungen aus überwiegend der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind auf S. 26–44 abgedruckt.

10 Vgl. Goedeke: Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung, S. 44–82.

11 Vgl. z. B. Rudolf Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluss der italienischen Musik (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 5). Heidelberg 1914, S. 1. Velten verwendet zudem den Ausdruck „Gesellschaftslied"; eine detaillierte Geschichte dieses Begriffs wird hier nicht weiter verfolgt.

12 Goedeke: Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung, S. 44.

sind in den Liedtexten erkennbar? Welche Rolle spielen die deutsch-lateinische Sprachenkonkurrenz sowie nicht deutschsprachige Liedtexte?

Auch die Untersuchung der Melodien und musikalischen Liedsätze blieb lange auf die italienischen Elemente beschränkt, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts rasch in die deutschsprachige Liedkultur aufgenommen und integriert wurden. Zahlreiche Fragen sind noch unbeantwortet: Sind die Komponisten bekannt oder anonym, inwieweit arbeiten sie mit dem jeweiligen Textdichter zusammen? Wie sind Melodien und Sätze gestaltet: Finden sich Rückgriffe auf bekanntes Material, z. B. Kontrafakturen oder Konkordanzen, und lassen sich Traditionen erkennen? Welchen Anteil und welche Bedeutung haben fremdsprachige Vorbilder auf die Entwicklung der deutschsprachigen Lieder, z. B. Formmodelle der Romania?

Ein weiterer Themenkomplex betrifft die vielfältigen Bezüge zwischen Text und Musik: Lässt sich ein Zusammenhang zwischen der formalen Struktur der Liedtexte und ihren Vertonungen erkennen? Entstand zuerst der Text oder die Musik? Welche systematischen und diachronen Beziehungen zwischen Text und Musik finden sich im Korpus, welche Funktionen haben sie und inwiefern verändern sie sich? Was steht jeweils im Vordergrund der Sammlung (Text oder Musik) und bildet die treibende Kraft für die Weiterentwicklung des Liedes? Welche strophischen Formen in der Lyrik sind musikaffin und lassen damit Rückschlüsse auf die Entwicklung der deutschsprachigen Liedtradition zu? Lässt sich von einer ‚Vorbereitung' der Versregulierung des Martin Opitz' durch das Zusammenspiel von Text und Musik sprechen? Welche Modernisierungsstrategien bzw. welche neuen Aspekte enthalten die Liedsammlungen, da sie oftmals das Adjektiv ‚neu' im Titel tragen?

Im 16. Jahrhundert erschienen deutschsprachige weltliche Liedsätze überwiegend in gedruckten Liedsammlungen mit Noten. Ein- bis mehrstrophige Gedichte wurden vertont und als mehrstimmige Kompositionen zusammengestellt. Um 1600 entstand die Monodie als neues musikalisches Stilideal und führte im deutschsprachigen Raum zum Generalbasslied. Die musikalischen Neuakzentuierungen zogen literarische Umgestaltungen nach sich und wirkten sich auf die Liedtexte aus. Damit eng verbunden waren mediengeschichtliche und gesellschaftliche Veränderungen, die sich reziprok beeinflussten. Mit der zunehmenden Verfügbarkeit von Drucken und einer Entwicklung des Drucks zum Massenmedium ging auch eine Veränderung der Rezeptionsmilieus für die deutschsprachige weltliche Liedkultur einher.

Diese kulturellen und sozialen Kontexte kamen in der Forschung bislang kaum zur Sprache, sodass des Weiteren folgende Aspekte zu beleuchten sind: Nach welchen Kriterien und von wem wurden die Liedsammlungen zusammengestellt? Welche Rückschlüsse lassen die Widmungen auf mögliche Funk-

tionen der Sammlungen wie auch auf Intentionen des*der Herausgeber*in/Komponist*in/Dichter*in/Drucker*in zu? Was lässt sich zu den sozialen Orten der Musikaufführung und der musikalischen Praxis (Hof, Stadt, Studentenwesen) sagen? Welche Rolle spielt der Notendruck bei der Verbreitung von Liedern und deren Rezeption vor allem in bürgerlichen Kreisen? Was bedeutet die Liedpflege an Schulen und Universitäten für die kulturelle Bildung der Gesellschaft?

Ein umfassender Wandel prägte die deutschsprachige weltliche Liedkultur im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts, der sich musikalisch, literarisch sowie dichtungs- und musiktheoretisch ausdrückte, aber auch mediengeschichtliche, soziale und gesellschaftliche Auswirkungen zeigte. Eine so geradlinige Veränderung, wie sie der Germanist und Medienwissenschaftler Helmut Schanze 1994 formulierte, durchlief die deutsche Liedkultur dann aber doch nicht: „Die prominenteste lyrische ‚Naturform' im deutschen Sprachraum ist das ‚Lied', das sich von der ‚mündlichen' über die ‚literarische' nach 1830 zur ‚musikalischen' Gattung wandelt, vom ‚Dichter und Denker' an den Musiker übergeht."[13] Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, lässt sich das Lied für das 16. und 17. Jahrhundert weder als eine „‚Naturform'" noch als rein „‚mündliche'" Gattung bezeichnen. Vielmehr stellte es primär eine musikalische Gattung mit verschiedenen Liedformen dar, die zuvorderst von Komponist*innen und Musiker*innen in zahlreichen Manuskripten und Drucken verbreitet wurde. Das Lied differenzierte sich bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts in ein musikalisches und ein literarisches Lied. Ein ‚literarisches Lied' gab es also in der Tat, aber es stellte nicht eine Vorstufe zur „‚musikalischen' Gattung" dar, sondern entstand aus dem ‚musikalischen Lied' (vgl. Kap. 5). Und bis weit ins 17. Jahrhundert widmeten sich überwiegend Komponist*innen und Musiker*innen dem deutschsprachigen Lied.

Diese Studie untersucht das deutschsprachige weltliche Lied um 1600. Doch was genau stellt das Lied dar? Handelt es sich um „eine musikalische Gattung", oder bezeichnet das Lied als „Oberbegriff ein weit gefaßtes Gattungsfeld mit zum Teil heterogenen Phänomenen", wie es Peter Jost im Artikel zum Lied im Musiklexikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) formulierte?[14] Bislang konnte diese Fragestellung nicht zufriedenstellend beantwortet werden.[15] Dies zeigt sich auch daran, dass Enzyklopädien und Lexika lange keinen eigenen Eintrag zum Lemma ‚Lied' verzeichneten. So finden sich beispielsweise im ers-

13 Helmut Schanze: Zur Konstitution des Gattungskanons in der Poetik der Renaissance. In: Heinrich F. Plett (Hrsg.): Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics. Berlin/New York 1994, S. 177–196, hier S. 192.

14 Peter Jost: Art. „Lied". In: MGG^2, Sachteil 5 (1996), Sp. 1259–1328, hier Sp. 1261.

15 Vgl. Jost: Art. „Lied", Sp. 1261.

ten deutschsprachigen Musiklexikon von Johann Gottfried Walther (1684–1748) zwar Einträge zu Ode, Villanella, Tricinium, Madrigal, Canzone und Canzonetta, aber nicht zum Lied; auch zum Gesang oder ‚carmen' als lateinischer Entsprechung zum Lied ist kein Eintrag enthalten.[16] Lediglich die Erklärung zum „*Carmen nuptiale*" zeigt lexikalisch die vielfältigen deutschsprachigen Ausdrücke für das lateinische Wort ‚carmen' als Gesang, Lied und Gedicht.[17] Zudem wird die Doppeldeutigkeit des Terminus ‚Lied' auf sprachlicher (bzw. literarischer) und musikalischer Ebene sowie aufgrund des historisch wechselnden Verständnisses veranschaulicht, die sich nach Jost einer „exakten Festlegung" entzieht.[18] Noch im 20. Jahrhundert gibt es im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* keinen Eintrag zum Lied.[19] Auch vorhandene Lexikonartikel und Liedgeschichten bleiben in einer Definition des Liedes besonders für die Frühe Neuzeit unscharf.[20]

Der problematische Begriff des ‚Volkslieds' wird in dieser Arbeit nicht verwendet. Der historische Ausdruck wurde Ende des 18. Jahrhunderts durch Johann Gottfried Herder eingeführt und umfasste Lieder und Gedichte, die als volkstümlich inszeniert wurden.[21] Bewusst schlicht, einfach und singbar stellte das Ideal dar. Vermeintlich stammten diese Lieder und Gedichte aus dem ‚Volk' und entwarfen damit ein falsches Bild der Urheber*innen, der Rezipient*innen und der Aufführungssituationen. Für die Liedkultur um 1600 trifft dies nicht zu, handelt es sich doch um Drucke mit Texten und Noten, für deren Aufführung die Kompetenzen des Lesens und des Notenlesens wie auch die Musikpraxis vorausgesetzt wurden. Diese Fähigkeiten hatte nur ein kleiner Teil der Bevölkerung in dieser Zeit: Angehörige des gehobenen Bürgertums und des Adels. In diesen Milieus fand

---

16 Vgl. Johann Gottfried Walther: Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec. Leipzig 1732.

17 Walther: Musicalisches Lexicon (1732), S. 142: „*Carmen nuptiale* [lat.] ein Hochzeit-Gesang, Braut-Lied, Hochzeit-Gedichte". Hervorhebung im Original.

18 Jost: Art. „Lied", Sp. 1259.

19 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht/Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 6 Bde. Stuttgart 1972. Ein Eintrag zur Aria ist vorhanden, vgl. Wolfgang Ruf: Art. „Aria/air/ayre/Arie". In: Hans Heinrich Eggebrecht/Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 6 Bde., Bd. 1. Stuttgart 1972, S. 1–38.

20 Vgl. hierzu exemplarisch Günther Müller: Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart. München 1925 [Reprint Darmstadt 1959]; Siegfried Kross: Geschichte des deutschen Liedes. Darmstadt 1989 sowie Elisabeth Schmierer: Geschichte des Liedes. Laaber 2007.

21 Neben Liedern gilt dies in besonderem Maße für die Ballade, vgl. hierzu die Studie von Hannah Berner: Inszenierte Volkstümlichkeit in Balladen von 1800 bis 1850 (Beiträge zur Literaturtheorie und Wissenspoetik 18). Heidelberg 2020.

auch die Rezeption der Liedkultur statt, die damit eine überwiegend exklusive kulturelle Praxis darstellte.[22]

Ebenfalls wird auf den Begriff einer ‚Kunstdichtung' in Abgrenzung zu einer ‚Volksdichtung' so weit als möglich verzichtet. Auch wenn man mit Volkhard Wels die ‚Kunstdichtung' äquivalent zur lateinischen *ars poetica* versteht, die Technik, regelgerechte Struktur und Kunstfertigkeit der Dichtung meint und damit auf eine „formbewusste, metrisch und stilistisch reflektierte Dichtung" abzielt, bleibt der Ausdruck als romantisches Verdikt problematisch, da er auf einen Kunstbegriff des 18. und 19. Jahrhunderts zurückgeht.[23] Zudem findet sich in dieser Arbeit kaum der Ausdruck ‚Popularität'. Lange galt Popularität als Gegenmodell zu einer anspruchsvollen Kunst, unabhängig von Musik, Literatur und Bildenden Künsten – man denke an Pop-Musik, Pop-Literatur und Pop-Art. Erst im 20. Jahrhundert nahm eine Wertung *a priori* nach und nach ab, auch wenn sie noch heute hin und wieder vorkommt.[24] Volkhard Wels ordnet die Lied- und Lyriksammlungen des 17. Jahrhunderts in eine „Geschichte der populären Liedkultur" ein und begründet dies damit, dass es eine Geschichte der Lyrik streng genommen erst seit dem 18. Jahrhundert gebe.[25] Leider wird nicht deutlich, was er unter einer „populären Liedkultur" versteht – mit dieser Bezeichnung sind immer noch viele Vorurteile wie beispielsweise Einfachheit und Anspruchslosigkeit verbunden, die auf die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600 schlicht nicht zutreffen.[26] Zudem verleitet dies dazu, den Bogen zu einer ‚Volksdichtung' zu schlagen und dann ist der Weg zum ‚Volkslied' nicht mehr weit.

Die vorliegende Arbeit nähert sich dem Phänomen Lied für das 16. und 17. Jahrhundert an und verfolgt für das Lied den Definitionsansatz als musikalische Gattung wie auch den Ansatz als übergeordneter Begriff: Gerade für die Zeit um 1600 lassen sich weitreichende Veränderungen für das Lied nachweisen, die sich auf verschiedenen Ebenen abspielten. Musikalisch wurde das Lied ausdifferenziert, es entstanden zahlreiche neue Liedformen, deren Bezeichnungen

---

22 Darum werden das ‚Volkslied' und eine fundierte Aufarbeitung dieses Feldes hier nicht verfolgt.

23 Volkhard Wels: Kunstvolle Verse. Stil- und Versreformen um 1600 und die Entstehung einer deutschsprachigen ‚Kunstdichtung' (Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte 12). Wiesbaden 2018, S. 18f. Wels verwendet diesen Begriff auch im Titel seiner Studie, zeigt aber durch die einfachen Anführungszeichen sein Bewusstsein für die Problematik des Ausdrucks. Seine Argumentation wird hier nachgezeichnet.

24 Exemplarisch sei auf die Diskussionen nach der Verleihung des Nobelpreises für Literatur 2016 an den amerikanischen Musiker und Lyriker Bob Dylan verwiesen.

25 Wels: Kunstvolle Verse, S. 323.

26 Wels: Kunstvolle Verse, S. 323.

wie beispielsweise Villanella, Canzonetta oder Cantilena synonym mit derjenigen des Liedes verwendet wurden. Es scheint, als entwickelte sich das Lied von einer mehr oder weniger einheitlichen Gattung zu einem „Gattungsfeld“ mit vielfältigen Unterformen.[27] Mit dieser Ausdifferenzierung war eine Aufwertung der Liedtexte verbunden, die im Laufe des 17. Jahrhunderts zu einer Emanzipation der Liedtexte von ihren musikalischen Gestaltungen führte: Liedtexten wurde eine spezifisch textliche Qualität zugesprochen, die zum Ende der „obligate[n] Verbindung von Text und Musik“[28] führte: „Liedtexte werden nun auch unabhängig von Melodien gedichtet.“[29] Mitte des 17. Jahrhunderts wurde die in der Praxis bereits vorhandene Trennung zwischen einem ‚musikalischen Lied‘, verstanden als Lied mit Text und Musik als obligaten Bestandteilen, und einem ‚literarischen Lied‘, verstanden als Liedtext ohne konkreten Musikbezug, auch poetologisch und musiktheoretisch kodifiziert.

In dieser Studie wird ‚Liedkultur‘ als Oberbegriff für die verschiedenen Ausprägungen des Liedes verwendet. Sie umfasst das Lied als Gegenstand und seinen Kontext; der Ausdruck verweist damit zugleich auf die Verankerung des Liedes in der Kultur. Die Kultur des Liedes schließt dessen Produktion, Medialität und Rezeption sowie dessen Komposition, Druck und Performanz mit ein. Aufgrund der Vieldeutigkeit des Liedbegriffs wird das Einzellied synonym als Liedsatz bezeichnet.

1.2 Forschungsüberblick

Die deutschsprachige Liedkultur wurde in der Musikwissenschaft wie auch in der Literaturwissenschaft erforscht, was im Folgenden kritisch vorgestellt wird. Die *Musikwissenschaft* legte einige Untersuchungen zu den musikalischen Liedphänomenen um 1600 vor, die sich in Überblicksdarstellungen, musiktheoretische Studien, rezeptionsgeschichtliche Analysen und Quellenforschungen untergliedern lassen.

Die beiden Bände zur musikalischen Lyrik im *Handbuch der musikalischen Gattungen* sind bewusst interdisziplinär (musik- und literaturwissenschaftlich) konzipiert.[30] Wie so häufig in der Forschung wird auch hier die Epochengrenze

27 Jost: Art. „Lied“, Sp. 1261.

28 Horst Brunner: Art. „Lied$_2$“. In: RLW^3, Bd. 2 (2007), S. 420–423, hier S. 422.

29 Andreas Meier: Art. „Lied$_3$“. In: RLW^3, Bd. 2 (2007), S. 423–426, hier S. 423.

30 Vgl. Hermann Danuser (Hrsg.): Musikalische Lyrik. 2 Bde. (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1 und 8,2). Laaber 2004.

im Jahr 1600 gezogen, ohne zumindest die Variabilität des Epochenbegriffs zu reflektieren.[31] Nicole Schwindt zeichnet in ihrem umfangreichen Kapitel zur musikalischen Lyrik der Renaissance die musikalischen Entwicklungen beginnend im 14. Jahrhundert bis zum 16. Jahrhundert in den sich im Laufe der Zeit bildenden ‚Kulturnationen' Frankreich, Italien, deutschsprachiger Raum und England nach, handelt aber gerade die Tendenzen im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur knapp ab.[32] Wie bereits Irmgard Scheitler 2014 feststellte, berücksichtigt auch der explizit literaturwissenschaftliche Beitrag von Helmut Pfeiffer zur musikalischen Lyrik der Renaissance in diesem Handbuch die deutsche Lyrik nicht.[33]

Ein weiterer Beitrag Schwindts, in dem sie versucht, eine Position des polyphonen deutschen Liedes zu bestimmen, hinterlässt ebenfalls Fragen, auch wenn sie grundlegende Aspekte des Liedes darstellt.[34] So ist ihr zuzustimmen, wenn sie das Lied als „Identifikationsmoment einer Nation"[35] beschreibt sowie die deutsche Sprache zumindest für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts primär als nationalen Identifikationsfaktor und erst in zweiter Linie als literarische Herausforderung definiert.[36] Allerdings unterschätzt sie den Einfluss europäischer musikalischer Phänomene, die über die Musik auch die Liedtexte um 1600 prägen und gerade in zahlreichen Übersetzungen und Neutextierungen die deutschsprachigen Texte verändern.

Susanne Rode-Breymann gliedert ihren ausführlichen Beitrag zur musikalischen Lyrik des 17. Jahrhunderts ebenfalls geographisch (Frankreich, Italien,

31 So z. B. im Eintrag zum Lied in der MGG, Jost: Art. „Lied", Sp. 1259–1328.

32 Vgl. Nicole Schwindt: Musikalische Lyrik in der Renaissance. In: Hermann Danuser (Hrsg.): Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1). Laaber 2004, S. 137–254.

33 Vgl. Irmgard Scheitler: Melodien und Gattungen anderer Nationen und die deutsche Gesangslyrik. In: Gerhard Schmidt/Jean-François Candoni/Stéphane Pesnal (Hrsg.): Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 13 (2014), S. 171–208, hier S. 207, Anm. 151. Helmut Pfeiffer: Stimme und Schrift, Lesen und Hören. Konzeptuelle Artikulationen in der Renaissancelyrik. In: Hermann Danuser (Hrsg.): Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1). Laaber 2004, S. 255–268.

34 Vgl. Nicole Schwindt: Was ist das polyphone deutsche Lied? Versuch einer Positionsbestimmung. In: Boje E. Hans Schmuhl (Hrsg.): Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts. Teil 1: Niederländisches und deutsches weltliches Lied zwischen 1480 und 1640 (Michaelsteiner Konferenzberichte 72). Augsburg 2007, S. 221–233.

35 Schwindt: Was ist das polyphone deutsche Lied?, S. 222.

36 Vgl. Schwindt: Was ist das polyphone deutsche Lied?, S. 233.

Deutschland und England).[37] Sie thematisiert sowohl die für den deutschsprachigen Raum begrifflich unscharfen Bezeichnungen ‚Lied' und ‚Arie' als auch bedeutende Komponisten wie Johann Hermann Schein, Heinrich Albert und Adam Krieger, spricht aber die Verzahnung von Text und Musik nur kurz an. Achim Aurnhammer und Dieter Martin unterteilen ihren literaturwissenschaftlichen Beitrag zur musikalischen Lyrik im Literatursystem des Barock in geistliche und weltliche Lyrik.[38] Sie erwähnen die Rezeption vor allem italienischer Formen in der deutschen Lyrik, gestehen aber dem deutschsprachigen Kunstlied erst mit Opitz literarischen Eigenwert zu und bleiben damit der lange Zeit gültigen Forschungshaltung, früher entstandene Lyrik abzuwerten, verhaftet.[39]

In seiner musiktheoretischen Studie verfolgt Kurt Gudewill, wie das Kompositionsprinzip des Tenorliedes von etwa 1450 bis etwa 1630 durchgängig in deutschen Volksliedern verwendet wurde, und belegt dies mit umfangreichen Konkordanzen.[40] Da die Blütezeit der Tenorliedtradition um 1565 endet, begnügt Gudewill sich mit einigen wenigen Verweisen auf Tenorlieder nach 1570 bei Orlando di Lasso, Ivo de Vento sowie in Quodlibet-Kompositionen vor allem bei Melchior Franck und lässt die weitere Liedlyrik außen vor.[41] Neben einem Verzicht auf eine eingehende Textanalyse verhindert die isolierte Betrachtung der Tenorlied-Tradition auch eine Sicht auf die Pluralität der frühneuzeitlichen Lieder.

Zeitlich gesehen schließt Rolf Casparis Studie an Gudewills an, wobei er den musiktheoretischen um den rezeptionsgeschichtlichen Ansatz ergänzt.[42] Caspari betont in seiner Untersuchung die Kontinuität des deutschen Tenorliedes bis ins 17. Jahrhundert und unterscheidet die italienischen von den deutschen „To-

---

37 Vgl. Susanne Rode-Breymann: Musikalische Lyrik im 17. Jahrhundert. In: Hermann Danuser (Hrsg.): Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1). Laaber 2004, S. 269–333.

38 Vgl. Achim Aurnhammer/Dieter Martin: Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock. In: Hermann Danuser (Hrsg.): Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1). Laaber 2004, S. 334–348.

39 Vgl. Aurnhammer/Martin: Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock, S. 342.

40 Vgl. Kurt Gudewill: Deutsche Volkslieder in mehrstimmigen Kompositionen aus der Zeit von ca. 1450 bis ca. 1630. In: Rolf Wilhelm Brednich/Lutz Röhrich/Wolfgang Suppan (Hrsg.): Handbuch des Volksliedes. 2 Bde. Bd. II: Historisches und Systematisches – Interethnische Beziehungen – Musikethnologie (Motive. Freiburger Folkloristische Forschungen 1/II). München 1975, S. 439–490.

41 Vgl. Gudewill: Deutsche Volkslieder in mehrstimmigen Kompositionen, S. 477–482.

42 Vgl. Rolf Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626) (Schriften zur Musik 13). München 1971.

poi".[43] Er erwähnt zwar den Zusammenhang zwischen formalen und inhaltlichen Konstanten, welche die Liedtexte Ende des 16. Jahrhunderts mit der älteren deutschen Tradition verbinden, obwohl bereits italienische Vorbilder rezipiert werden, lässt aber außen vor, inwiefern deutsche und italienische Elemente in ihrer Kombination zu einer fortschreitenden Entwicklung der Lieddichtung beigetragen haben.[44]

Werner Braun erweitert in seiner Monographie zum Stilwandel in der Musik um 1600 die musiktheoretische Perspektive um sozialgeschichtliche und gesellschaftliche Aspekte:[45] Die ‚modernen' Strukturelemente (Melodie, Bass, Satz, etc.) und -prinzipien (u. a. Wiederholung, Sequenz) stellt er den zeitgenössischen Äußerungen der den musikalischen Stil bestimmenden Institutionen (Stadt, Musiker, Kirche) und Kritikern sowie den Positionen der modernen Forschung gegenüber. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Braun auf die neuzeitliche musikwissenschaftliche Forschungsgeschichte hinweist, in der es durchaus Stimmen gibt, welche den Epocheneinschnitt um 1600 überspielen und andere Zeiträume (z. B. 1540–1630 bzw. Stilwandel ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) betrachten.[46] Zudem erwähnt er die unterschiedlichen Entwicklungen in der Vokal- und der Instrumentalmusik.[47] In beiden Aspekten bleibt Braun aber deskriptiv, ohne diese Ansätze zu differenzieren, kritisch zu reflektieren und konsequent nachzuverfolgen. Seine Studie zur Musik des deutschen Barockliedes behandelt umfangreich den Gattungskomplex des Liedes im 17. Jahrhundert – da sie aber erst um etwa 1630 ansetzt, ist sie für die vorliegende Untersuchung nur teilweise relevant.[48]

Sara E. Dumont behandelt in ihrer rezeptionsgeschichtlichen Studie die italienischen Einflüsse auf die Musik und die Texte deutscher weltlicher polyphoner Liedsätze.[49] In der zweibändigen Edition mit zahlreichen Notenbeispielen legt sie ihren Schwerpunkt auf die italienischen Elemente im deutschsprachigen Lied, berücksichtigt dabei aber weder die genuin deutschen Liedtraditionen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die in der zweiten Jahrhunderthälfte weiter-

43 Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600, S. 39f.

44 Vgl. Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600, S. 48f.

45 Vgl. Werner Braun: Der Stilwandel in der Musik um 1600. Darmstadt 1982.

46 Vgl. Braun: Der Stilwandel in der Musik um 1600, S. 41f.

47 Vgl. Braun: Der Stilwandel in der Musik um 1600, S. 44f.

48 Vgl. Werner Braun: Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes (Frühe Neuzeit 100). Tübingen 2004.

49 Vgl. Sara E. Dumont: German Secular Polyphonic Song in Printed Editions 1570–1630. Italian Influences on the Poetry and Music. 2 Bde. (Outstanding dissertations in music from British universities). New York/London 1989.

geführt werden, noch die anderen europäischen Elemente, die um 1600 im Lied zu finden sind. Auch die italienische Instrumentalmusik bleibt außen vor. Leider untersucht Dumont die Eigenständigkeit und die Veränderungen innerhalb der Literatur bei allen Verflechtungen mit der Musik nur oberflächlich: Zwar erwähnt sie, dass die Literatur im Vergleich zur Musik mehr an französischen Vorbildern orientiert war, die niederländischen Elemente werden jedoch ausgespart.[50] Sie gliedert ihren Zeitraum 1570 bis 1630 systematisch in drei Abschnitte, für die sie jeweils zwei Komponisten und deren weltliches deutschsprachiges Œuvre in den Blick nimmt, blendet aber die Kontinuitäten innerhalb ihres Zeitraums aus.

In der bisher einzigen ausführlichen Quellenstudie listet Katharina Bruns das deutsche weltliche Lied-Repertoire um 1600 tabellarisch auf und betreibt damit erstmals umfassende Grundlagenforschung.[51] Sie führt 229 zwischen 1569 und 1636 gedruckte Sammlungen an und differenziert etwa 180, die heute noch vorhanden sind, nach Funktion, Kontext, Überlieferung und Aufführungspraxis, Dichter/Komponist und Repertoire. Somit wird das Repertoire in seiner Gesamtheit repräsentiert und als musikalisch-künstlerische Vielfalt vermittelt, ohne einzelne Komponisten und Werke herauszustellen. Wenn Bruns die Liedsammlungen als „Werke von nur mäßiger künstlerischer Qualität“[52] bewertet, greift sie aber zu kurz. Dies dürfte an dem modernen Kunstbegriff liegen, den Bruns anachronistisch anwendet, auch wenn es sich überwiegend um Gebrauchstexte handelt.[53] Zudem schreibt sie die Kluft zwischen Opitz und der früheren Lyrikproduktion fort, wenn sie z. B. das Fehlen einer eigenständigen deutschsprachigen Kunstlyrik in Deutschland vor 1600 konstatiert[54] oder das deutsche Lied um 1600 als „Werkstatt für die deutschsprachige Lyrik“[55] bezeichnet. Statt diese Thesen ungeprüft zu wiederholen, hätte eine komparative Analyse der Liedtexte wohl zu anderen Ergebnissen und einer Neubewertung des deutschsprachigen weltlichen Liedes geführt.

In der *Literaturwissenschaft* ist der Forschungsstand erst recht defizitär. Dies zeigt sich bereits daran, dass in vielen deutschsprachigen Literaturgeschichten

50 Vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 44.

51 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein.

52 Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 30.

53 Der Begriff des ‚Gebrauchstextes‘ wird in dieser Arbeit nicht verwendet, auch wenn diese Zuschreibung für eine sozial- und gesellschaftswissenschaftliche Perspektive sicher aufschlussreich wäre. Allerdings wäre es dafür notwendig, zunächst den Ausdruck des ‚Gebrauchs‘ zu definieren und zu diskutieren, vgl. hierzu Johannes Schwitalla: Art. „Gebrauchstexte“. In: RLW[3], Bd. 1 (2007), S. 664–666.

54 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 47.

55 Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 138.

wie auch in Darstellungen zur Geschichte der deutschen Lyrik und des deutschen Liedes ein Sprung vom Spätmittelalter und der Reformation in das Barockzeitalter vollzogen wird.[56] Alternativ wird die Lyrik in dem Zeitraum, den die Geschichtswissenschaft als ‚konfessionelles Zeitalter' bestimmt hat, auf das Kirchenlied beschränkt oder beginnt gar erst mit dem 17. Jahrhundert: Die sogenannte ‚voropitzische Ära' liegt noch weitgehend im wissenschaftlichen Dunkeln.

Mit Johann Gottfried Herder begann Ende des 18. Jahrhunderts die wissenschaftliche Rezeption der ‚Volkslieder' und damit der Antagonismus von ‚Volkslied' und ‚Kunstlied'. Der Terminus ‚Lied' ist komplex, wie das dreiteilige Lemma ‚Lied' im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* zeigt: Der erste Eintrag verweist auf das Kunstlied als „lyrisch-musikalische Gattung, in der Regel bestehend aus einer Sing- und einer Klavierstimme", der zweite wird als Sammelbegriff für singbare oder zumindest singbar intendierte lyrische Texte verwendet, wobei explizit darauf hingewiesen wird, dass es sich um einen musik- und literaturwissenschaftlichen Begriff handelt, und der dritte beschreibt das Lied als neuzeitliches Strophengedicht.[57] Ebenso interferieren die Begriffe ‚Volkslied' und ‚Kunstlied' sowie ‚Geistliches Lied' und ‚Kirchenlied'.

Neben Rochus von Liliencron und anderen widmet sich im ausgehenden 19. Jahrhundert Max von Waldberg dem Lied in der Frühen Neuzeit.[58] Abgesehen

---

56 Vgl. z. B. die Literaturgeschichten von Richard Newald: Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit 1570–1750 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 5). Sechste, verbesserte Auflage. München 1975; Werner Röcke/Marina Münkler (Hrsg.): Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 1). München/Wien 2004; Volker Meid: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570–1740 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 5). München 2009; Wolfgang Beutin et al.: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Achte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 2013 sowie Achim Aurnhammer/Nicolas Detering: Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit: Humanismus, Barock, Frühaufklärung. Tübingen 2019. Siehe hierzu Gert Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts. In: Daphnis 31 (2002), S. 127–186, hier S. 127f. sowie Scheitler: Melodien und Gattungen anderer Nationen, S. 171f. Vgl. auch die Darstellungen zur Lyrik- und Liedgeschichte z. B. von Müller: Geschichte des deutschen Liedes; Rudolf Haller: Geschichte der deutschen Lyrik vom Ausgang des Mittelalters bis zu Goethes Tod. Bern/München 1967; Walter Hinderer: Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Würzburg 2001 sowie Hans-Georg Kemper: Von der Reformation bis zum Sturm und Drang (Geschichte der deutschen Lyrik 2). Stuttgart 2012.

57 Julia Cloot: Art. „Kunstlied". In: RLW^3, Bd. 2 (2007), S. 363–366; Brunner: Art. „Lied$_2$", S. 420–423 sowie Meier: Art. „Lied$_3$", S. 423–426.

58 Vgl. Rochus Freiherr von Liliencron: Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert. 5 Bde. Leipzig 1865–69 (Reprint Hildesheim 1966).

von kritischen Texteditionen (z. B. das *Jaufner Liederbuch*) analysiert er die deutsche Renaissance-Lyrik und kontrastiert in zahlreichen Einzelanalysen ‚Kunst- und Volkslyrik', berücksichtigt aber auch die wechselseitigen Einflüsse sowie die Rezeption ausländischer, vor allem italienischer Elemente.[59] Grundlegend ist Waldbergs Studie noch heute, weil sie Kontinuität und einen „allmählichen Übergang[]"[60] der Liedkultur betont – genau diese Verbindungen werden in der weiteren literaturwissenschaftlichen Forschung aber zunächst ignoriert.

Auch Rudolf Velten und Gert Hübner beschränken sich in ihren Studien auf die Rezeption italienischer Einflüsse in der deutschsprachigen Lyrik.[61] Nach Velten werden italienische Elemente über das Medium der Musik (vor allem Formen wie Madrigal und Canzonetta) in die eigenen Traditionen der deutschen Lyrik integriert, wobei die Texte ohne literarischen Anspruch blieben.[62] Neben dieser Fehleinschätzung akzentuiert er zudem gegen Waldberg die isolierte Stellung des ‚italianisierten Liedes'. Hübner verfolgt in seiner Studie die Rezeption und Integration italienischer Textvorbilder sowie petrarkistischer Ausdrucksformen in der deutschen Liebeslyrik. Trotz hilfreicher ausführlicher Textanalysen, Konkordanzen und Schlussfolgerungen zum italienischen Einfluss auf das mittlere System der deutschen Liebeslyrik geht Hübner aber nicht über Veltens Forschungsposition hinaus, wenn er der Beziehungslosigkeit zwischen der Liedlyrik um 1600 und der Barocklyrik zustimmt.[63] Zudem lässt er die zum Lied gehörige Musik und die wechselseitigen Beziehungen zwischen Text und Melodie unberücksichtigt.

Einen rein thematischen Ansatz verfolgt Horst Brunner in seiner Studie zum deutschen Lied im 16. Jahrhundert anhand von Georg Forsters fünfbändiger Sammlung *Teutsche Liedlein*.[64] Er verwendet den problematischen Begriff des ‚Volksliedes', beklagt eine fehlende überzeugende Terminologie und kategorisiert sein Korpus nach intransparenten Qualitätsmerkmalen.[65] Allerdings verweist er zum Schluss seines Aufsatzes auf „die Innovationen der jüngeren Epoche", um den „eigenen Charakter des Liederbuchliedes" analysieren zu kön-

59 Max Freiherr von Waldberg: Die Deutsche Renaissance-Lyrik. Berlin 1888 sowie ders. (Hrsg.): Das Jaufner Liederbuch. In: Neue Heidelberger Jahrbücher 2 (1893), S. 260–327.

60 Waldberg: Die Deutsche Renaissance-Lyrik, S. 1.

61 Vgl. Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied sowie Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik.

62 Vgl. Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, S. 159.

63 Vgl. Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik, S. 137.

64 Vgl. Horst Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert. In: Hedda Ragotzky/Gisela Vollmann-Profe/Gerhard Wolf (Hrsg.): Fragen der Liedinterpretation. Stuttgart 2001, S. 118–134.

65 Vgl. Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert, S. 124f.

nen, und spricht damit das große Forschungsdesiderat in der Literaturwissenschaft an.[66]

In jüngster Zeit befassen sich Albrecht Classen und Irmgard Scheitler aus sammlungsphilologischer Perspektive mit dem Lied in der Frühen Neuzeit. Neben seiner editorischen Tätigkeit wie z. B. einer Textedition von Liedern Erasmus Widmanns stellt Classen in seinen Monographien und Aufsätzen Liedersammlungen in Überblicken dar und beschränkt sich dabei auf das weltliche Liedgut.[67] Trotz seiner wertvollen Verdienste um die Kenntnis der deutschen populären Lyrik im 15., 16. und 17. Jahrhundert, deren Missachtung er 2010 noch beklagt, bleibt Classen deskriptiv:[68] Sowohl bei seiner Textedition von Erasmus Widmann (2011) als auch in den Monographien beschränkt er sich auf die Texte und übergeht die musikalischen, texthistorischen und sozialgeschichtlichen Fragestellungen.

Irmgard Scheitler ergänzt die sammlungsphilologische Sicht um den rezeptionsgeschichtlichen Aspekt des italienischen Einflusses und verfolgt einen interdisziplinären Ansatz.[69] Sie untersucht sowohl weltliche als auch geistliche Liedsammlungen und bezieht teilweise das musikalische Element der Liedkultur mit ein, wenn sie auf Kontrafakturen verweist – allerdings fehlt eine eingehende Analyse der Melodien und ihrer fortschreitenden Variationen. Ihren Schlussfolgerungen zu einer kontinuierlichen Überlieferung und einer Eigenständigkeit der deutschen Dichtung nicht erst mit Opitz ist uneingeschränkt zuzustimmen.

Volkhard Wels' Untersuchung widmet sich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive den Stil- und Versreformen um 1600 und knüpft an Irmgard Scheitlers Arbeit an.[70] Die deutschen Liedsammlungen betrachtet er als Teil der Versreformen vor Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), deren Texte zweitrangig seien, da es keine originalen Texte zu den Melodien gebe,[71] und

66 Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert, S. 134.

67 Vgl. Albrecht Classen: Deutsche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts (Volksliedstudien 1). Münster et al. 2001; ders.: Deutsche Lieddichtung im barocken Schatten. Das ‚Venus-Gärtlein' als Bindeglied zwischen spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Lyrik. In: Jörg Meier/Ilpo Tapani Piirainen (Hrsg.): Studien zu Textsorten und Textallianzen um 1500 (Germanistische Arbeiten zur Sprachgeschichte 5). Berlin 2007, S. 137–158; Albrecht Classen/Lukas Richter: Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit (Volksliedstudien 10). Münster et al. 2010 sowie Albrecht Classen (Hrsg.): Erasmus Widmann (1571–1634). Edition seiner weltlichen, unterhaltsamen und didaktischen Lieder und Gesänge. Berlin 2011.

68 Vgl. Classen/Richter: Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit, S. 143.

69 Vgl. Scheitler: Melodien und Gattungen anderer Nationen.

70 Vgl. Wels: Kunstvolle Verse.

71 Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 73f.

verweist auf die Studie von Katharina Bruns.[72] Somit bestreitet Wels die Wechselwirkungen zwischen Lied und Literatur und insbesondere Martin Opitz.[73] Er widerspricht damit Irmgard Scheitler, die ausführt, dass Dichterkomponisten die metrischen Grundlagen der deutschen Sprache erst durch eine Abstimmung mit der Musik lernten.[74] Wels begründet seine Sichtweise mit Liedtexten aus Johann Hermann Scheins dreiteiliger *Musica boscareccia* (1621, 1626 und 1628), die

> im Gegenteil [zeigen], dass die Musikgeschichte, so wichtig sie ist, keinen Anteil an der Versreform gehabt hat. Aus musikalischer Perspektive war es gleichgültig, ob die Verse alternierten oder nicht. Apokopen und Synkopen waren gesungen weitaus weniger problematisch als gesprochen, genauso wie unsaubere Reime oder ein Hiat.[75]

Wie im Folgenden gezeigt wird, spielte die regelmäßige Alternation durchaus eine signifikante Rolle in der musikalischen Gestaltung der Liedtexte, und auch der Umgang mit Synkopen und Apokopen wird in den musiktheoretischen Äußerungen zur deutschsprachigen Liedkultur reflektiert (vgl. Kap. 5.2).

Die Musikwissenschaftlerin Gudrun Busch und der Literaturwissenschaftler Anthony J. Harper wählen eine interdisziplinäre Perspektive für ihren Sammelband zum deutschen weltlichen Kunstlied im 17. und 18. Jahrhundert, der zur deutschsprachigen Liedkultur um 1600 allerdings nicht viel beiträgt:[76] Die Artikel widmen sich teilweise dem Barocklied ab etwa 1640 und schließen zeitlich gesehen an die vorliegende Studie an. Dies gilt auch für die verdienstvolle Untersuchung Anthony J. Harpers von deutschen weltlichen Liedsammlungen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, für die er sich größtenteils auf die Texte beschränkt und den deutschsprachigen Raum geographisch auf die nord- und mitteldeutschen Gegenden eingrenzt.[77]

Der Sammelband zum deutschen Lied im 16. Jahrhundert von Susanne Rode-Breymann und Achim Aurnhammer ist interdisziplinär angelegt.[78] Hervorgegan-

72 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein.

73 Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 78.

74 Vgl. Scheitler: Melodien und Gattungen anderer Nationen, S. 201.

75 Wels: Kunstvolle Verse, S. 78.

76 Vgl. Gudrun Busch/Anthony J. Harper (Hrsg.): Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts (Chloe 12). Amsterdam/Atlanta 1992.

77 Vgl. Anthony J. Harper: German Secular Song-Books of the Mid-Seventeenth Century. An Examination of the Texts in Collections of Songs Published in the German-Language Area Between 1624 and 1660. Aldershot 2003.

78 Vgl. Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein' des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018.

gen aus einem Arbeitsgespräch 2014 in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel versammelt er Analysen musikalischer Quellen, Fallstudien einzelner Liedsammlungen und Komponisten sowie Untersuchungen rezeptionsästhetischer Aspekte. Der Band ermöglicht damit Einblicke in die deutschsprachige Liedkultur des 16. Jahrhunderts, bietet aber keinen umfassenden Überblick.

In der bislang einzigen genuin interdisziplinären Fallstudie aus dem Jahr 2015 leistet Astrid Dröse einen wichtigen Beitrag zur Erforschung des Barockliedes, verzichtet mit der Konzentration auf den Barockdichter Georg Greflinger aber auf eine breite Grundlagenforschung.[79] Für die vorliegende Untersuchung ist der Ansatz wegweisend, die Grenzen der Fachdisziplinen zu überschreiten, indem musik- und literaturwissenschaftliche sowie kulturhistorische Perspektiven wahrgenommen, analysiert und in Einzelstudien und Überblicksdarstellungen gebündelt werden.

In den letzten Jahren rücken Phänomene der Intermedialität und der Interdisziplinarität in der Frühen Neuzeit ins Bewusstsein der Wissenschaft. Auch der große Bereich der Übersetzungen und Übertragungen besonders von antiken Texten wie auch die Auseinandersetzung mit frühneuzeitlichen Poetiken gewinnt an Präsenz. Die volkssprachige Liedkultur bleibt indes ein Desiderat. Symptomatisch dafür steht der Sammelband zur Intermedialität in der Frühen Neuzeit von Jörg Robert, der Beiträge zur theatralen und musikalischen Intermedialität, zu Bildender Kunst, Buchdruck und Medien sowie zur literarischen Buchpoetik versammelt.[80] Der Artikel von Dirk Werle zur Bestimmung der Lyrik ausgehend von Goethe reicht zwar bis zu Opitz zurück, berücksichtigt aber weder die voropitzische Lyrik noch die Liedkultur.[81] Beziehungen zwischen den Bildenden Künsten, Medien und der Literatur werden im Sammelband zu Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620) von Jan-Dirk Müller et al. beleuchtet.[82] Auch hier wird die Musik außen vor gelassen, obwohl sie ebenso Motive des Wettstreits aufweist wie beispielsweise in der Diskussion zwischen Claudio Monteverdi und Giovanni Artusi zum Primat des Textes über die Musik in der italienischen Vokalmusik. An-

---

79 Vgl. Astrid Dröse: Georg Greflinger und das weltliche Lied im 17. Jahrhundert (Frühe Neuzeit 191). Berlin et al. 2015.

80 Vgl. Jörg Robert (Hrsg.): Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte (Frühe Neuzeit 209). Berlin/Boston 2017.

81 Vgl. Dirk Werle: „Ich singe, wie der Vogel singt“ – Bestimmung der Lyrik von Goethe bis Opitz. In: Jörg Robert (Hrsg.): Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte (Frühe Neuzeit 209). Berlin/Boston 2017, S. 116–136.

82 Vgl. Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620) (Pluralisierung & Autorität 27). Berlin/Boston 2011.

fang des 17. Jahrhunderts ausgetragen, führte der Diskurs die Weiterentwicklung der italienischen Oper maßgeblich fort.

Die volkssprachigen Übersetzungen und Nachdichtungen in der deutschsprachigen Liedkultur lässt der folgende Sammelband unberücksichtigt, der von Regina Toepfer, Johannes Klaus Kipf und Jörg Robert herausgegeben wurde.[83] Er zeigt den Zusammenhang zwischen humanistischer Antikenübersetzung und frühneuzeitlicher Poetik im deutschsprachigen Raum und bestimmt Übersetzungen als Medium des Kulturtransfers, die zu diskurs-, ideen- und sprachgeschichtlichen Veränderungen führen.[84] Übersetzungsliteratur aus dem Lateinischen und aus den europäischen Volkssprachen wird zunehmend als Vermittlerin neuer literarischer Entwicklungen wahrgenommen.[85] Der Band bleibt jedoch innerhalb der disziplinären Grenzen. Einen Ausgangspunkt für das weite Feld an Übersetzungen, Übertragungen, Nachdichtungen und Neutextierungen bietet Jan-Dirk Müllers Beitrag zu frühneuzeitlichen Übersetzungskonzepten und -theorien, der eine große übersetzerische Diversität zwischen den beiden Prinzipien *verbum e verbo* und *sensus de sensu* ausmacht (vgl. Kap. 4.2).[86]

Zusammenfassend zeigt sich, dass sich die Forschungsliteratur meist an den disziplinären Grenzen orientiert, die sich um 1600 ergeben: Sowohl in der Musik- als auch in der Literaturwissenschaft wird größtenteils der Zeitraum bis 1600 oder die Epoche ab 1600 untersucht, die Übergänge und Tendenzen, welche die beiden Jahrhunderte verbinden, blieben vernachlässigt. Entweder text- oder musikzentrierte Untersuchungen liegen bislang vor – eine interdisziplinäre Sichtweise auf das deutsche Lied der Frühen Neuzeit fehlt. Für die deutschsprachige Liedkultur behandelt die vorliegende Studie genau diesen Übergangszeitraum aus einer interdisziplinären Perspektive. Sie soll aufzeigen, dass nicht Martin Opitz allein, sondern wesentlich das Lied als Kombination aus Text und Musik Medium für die stete Modernisierung und Europäisierung der deutschsprachigen literarischen und musikalischen Liedgattungen und Liedformen war.

---

83 Vgl. Regina Toepfer/Johannes Klaus Kipf/Jörg Robert (Hrsg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620) (Frühe Neuzeit 211). Berlin/Boston 2017.

84 Vgl. Regina Toepfer/Johannes Klaus Kipf/Jörg Robert: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620) (Frühe Neuzeit 211). Berlin/Boston 2017, S. 1–25, hier S. 22.

85 Vgl. Toepfer/Kipf/Robert: Einleitung, S. 5.

86 Vgl. Jan-Dirk Müller: Parameter des Übersetzens. In: Regina Toepfer/Johannes Klaus Kipf/Jörg Robert (Hrsg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620) (Frühe Neuzeit 211). Berlin/Boston 2017, S. 33–55.

1.3 Fragestellung und These

Diese Forschungslücke wird in den Blick genommen: Für den Übergangszeitraum von 1567 bis 1650 wird die deutschsprachige Liedkultur untersucht. Das Lied als intermediale Kombination von Text und Musik erfuhr durch eine veränderte musikalische Satzstruktur, neue formale und inhaltliche Impulse, zusätzliche Instrumentalsätze sowie durch Opitz' Reformen einen Modernisierungs- und Europäisierungsschub und zeigt sich als dynamisches Medium, bei dessen Weiterentwicklung Literatur und Musik zusammenwirkten.

Als ‚Modernisierung' werden die Veränderungen gefasst, denen das weltliche deutschsprachige Lied im Untersuchungszeitraum unterlag. Dazu gehören insbesondere die italienischen Elemente in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sowie die englischen und französischen Phänomene, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunahmen. Damit sind Tendenzen einer Europäisierung des deutschen Liedes verbunden: In der Auseinandersetzung mit und der Aneignung von ästhetischen Elementen im Rahmen eines europäischen Kulturtransfers entwickelt sich im Laufe der Zeit eine ‚neue' eigene Tradition. Dieser Prozess lässt sich als ‚Europäisierung' verstehen: Die deutschsprachige Liedkultur implementiert niederländische, französische, englische und italienische, literarische, lyrische und musikalische Elemente und macht sie sich zu eigen.

Folgende Leitfrage bildet den Kern des in Kap. 1.1 skizzierten Erkenntnisinteresses: Wie zeigt sich im deutschsprachigen weltlichen Lied der umfassende Wandel der Liedkultur um 1600? Dieser Wandel enthält verschiedene Facetten und stellt nicht nur ästhetische Veränderungen dar, sondern veranschaulicht auch kulturelle und soziale Aspekte: Am ästhetischen Gegenstand Lied lässt sich ein allgemeiner kultureller Wandel um 1600 nachzeichnen, der sich in den Künsten sowie den gesellschaftlichen und sozialen Rahmenbedingungen kulturellen Handelns spiegelt. Die Leitfrage umfasst mehrere Aspekte, die sich in sechs Hypothesen beschreiben lassen:

Auf der *literarischen* Ebene der Liedtexte zeigt sich inhaltlich eine Erweiterung der Themen und Topoi, z. B. um mythologische Elemente. Auch die Liebeskonzeption ändert sich, besonders durch den kulturellen Transfer europäischer Phänomene. Formal sind Tendenzen einer Regulierung von Metrik und Strophenformen zu erkennen wie z. B. ein regelmäßig alternierendes Metrum von betonten und unbetonten Silben.

Auf *musikalischer* Ebene verändert sich die Satzstruktur von vokaler Polyphonie und Tenorliedern mit dem Cantus firmus in der Tenorstimme hin zu homophonen Sätzen mit der Melodie in der Oberstimme und variabel zu besetzenden Stimmen (vokal und/oder instrumental). Zudem werden gerade in den musikalischen

Strukturen italienische Formen wie z. B. die Villanella oder die Canzonetta deutlich.

In den *Sammlungen* zeigt sich, dass zum einen rein weltliche Zusammenstellungen gegenüber gemischt geistlich-weltlichen Anthologien zunehmen, und sich zum anderen die Kombinationen von Vokal- und Instrumentalsammlungen mehren. Vokal- und Instrumentalsätze beeinflussen sich in ihren formal-musikalischen Anlagen wechselseitig, z. B. in der Melodiebildung, dem Satzaufbau, dem Verhältnis von Melodie und Begleitung oder auch in Kontrafakturen.

Da Text und Melodie im Lied *medial verbunden* sind, können die verschiedenen Arten einer musikoliterarischen Zusammenarbeit über mögliche Kooperationsformen zwischen Dichter*innen, Komponist*innen, Dichterkomponist*innen, Herausgeber*innen und Drucker*innen aufklären. Vor allem Paratexte dürften sich als aufschlussreich erweisen.

Aus *gesellschaftlicher* und *kultureller* Perspektive zeigt sich zum einen eine Erweiterung der Rezeptionsgruppen: Im Laufe des 16. Jahrhunderts werden deutschsprachige Liedsammlungen zunehmend Angehörigen des Bürgertums gewidmet. Zudem lassen sich die Anfänge des Studentenliedes darstellen: Um 1600 wird eine wachsende Anzahl Liedsammlungen studentischen Kreisen zugeeignet. In diesen Sammlungen dürften sich Hinweise darauf finden, in welchen (Gebrauchs-)Situationen bestimmte Sammlungen entstanden sind und welche sozialen Milieus Liedsammlungen rezipiert und an der Liedkultur partizipiert haben.

Dichtungs- und musiktheoretische Äußerungen in Paratexten, Poetiken und musiktheoretischen sowie -didaktischen Abhandlungen ab dem Ende des 16. Jahrhunderts weisen ebenfalls auf eine zunehmende Ausdifferenzierung der Liedgattungen und -formen sowie deren Kodifizierung hin. Indem sich die Normierungsprozesse an der Liedpraxis orientieren, geschieht dies auf deskriptive Weise. Weiterhin wird eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Komponenten des Liedes – Text, Musik, Form, Inhalt und das Verhältnis von Text und Musik – sichtbar, die abhängig von einer literarischen oder musikalischen Perspektive divergiert. Im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickeln sich eine musikalische und eine literarische Konzeption des deutschsprachigen Liedes, die sich in der Art und Weise ihres Musikbezugs unterscheiden: Während für das ‚musikalische Lied' eine Vertonung obligatorisch ist, wird sie für das ‚literarische Lied' intendiert und mitgedacht, sie muss aber nicht tatsächlich vorliegen. Damit differenziert sich das Lied in eine musikalische und eine literarische Gattung aus.

Die Forschungsthesen lassen sich damit wie folgt formulieren:In der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600 wird die Reform von Martin Opitz vorbereitet. Darüber hinaus erweitern Modernisierung und Europäisierung des deutschsprachigen weltlichen Liedes das vielfältige Darstellungsrepertoire der

frühneuzeitlichen Musik und Literatur. Die deutschsprachige Liedkultur fungiert somit als Katalysator für literarische, musikalische, metapoetische und soziokulturelle Veränderungen und eröffnet Einblicke in einen umfassenden Wandel im 16. und 17. Jahrhundert.

1.4 Quellenkorpus

Den Ausgangspunkt des Untersuchungszeitraums bilden Orlando di Lassos *Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen*, die 1567 in München gedruckt wurden (vgl. zu dieser Sammlung Kap. 3.1).[87] Es handelt sich um die erste deutschsprachige Liedsammlung des Münchner Kapellmeisters, der mit seinen Kompositionen das musikalische Leben im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts maßgeblich prägte. Zugleich stellt diese Sammlung das erste Dokument dar, welches europäische, vor allem italienische Elemente in die deutschsprachige Liedkultur integriert und damit den Beginn eines tiefgreifenden Wandels markiert. Mediengeschichtlich repräsentieren Lassos *Neue Teütsche Liedlein* ebenfalls eine Zäsur und heben sich als Einzeldruck deutlich von der fünfbändigen Liedanthologie Georg Forsters ab, welche die musikalische und literarische Liedkultur um 1550 repräsentiert: Letzere stellt die umfangreichste Sammlung des 16. Jahrhunderts dar und ist durch die große Anzahl Lieder, ihre Vielfältigkeit und eine gewisse Kanonizität geschmacksgeschichtlich repräsentativ.

Zielpunkt ist die anonyme Anthologie *Venus-Gärtlein* von 1656, die als Sammelbecken für das Liedgut des 16. und 17. Jahrhunderts gilt.[88] Für die exemplarischen Quellenuntersuchungen (vgl. zu den Methoden Kap. 1.5) wird Johann Peter Titz' Poetik *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* als Endpunkt gewählt, die dieser 1642 veröffentlichte (vgl. Kap. 5.2.6).[89] Titz gehört zu den Nachfolgern Martin Opitz' und veranschaulicht in seiner poetologischen Schrift, wie etwa eine Generation nach Opitz' *Poeterey* (1624) dessen Dichtungsreform umgesetzt und erweitert wird. Zudem unterscheidet Titz zwischen einem engen und einem weiten Liedverständnis und trägt somit zu einer klaren Eingrenzung des Liedes als Wort-Ton-Kombination bei. Weiterhin differenziert er in seiner deskriptiven Poetik eine literarische und eine musikalische

---

87 Vgl. Orlando di Lasso: Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen. München 1567.

88 Vgl. Venus-Gärtlein: Oder Viel Schöne, außerlesene Weltliche Lieder. 2. Auflage. Hamburg 1659. Vgl. Classen: Deutsche Lieddichtung im barocken Schatten.

89 Vgl. Johann Peter Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Danzig 1642.

Lied-Konzeption; dies lässt sich als Indiz für eine umfassende Veränderung der deutschsprachigen Liedkultur fassen, die mit Lassos Liedsammlung und den ersten italienischen Elementen ihren Lauf genommen hatte.

Für den Zeitraum zwischen 1567 und 1650 lassen sich rund 5200 Liedsätze in 340 Liedsammlungen im deutschsprachigen Raum nachweisen, die mit und ohne Melodieangaben, mit deutschen und ausländischen Liedsätzen, mit älteren und neu verfassten Texten, Melodien und Instrumentalsätzen versehen sind und von Dichter*innen, Musiker*innen, Komponist*innen, Herausgeber*innen, Verleger*innen sowie Drucker*innen zusammengestellt wurden. Diesem Korpus liegt die tabellarische Auflistung der gedruckten Sammlungen mit weltlichen Liedern zwischen 1569 und 1636 von Katharina Bruns zugrunde.[90] Ergänzt wurde die Liste nach Recherchen in verschiedenen Verzeichnissen und Angaben aus Studien und Katalogen sowie dem RISM, VD16 und VD17.[91] Alle Liedsammlungen und Ge-

90 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 142–193.

91 Vgl. Carl Ferdinand Becker: Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. Leipzig 1847; Emil Bohn: Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Academischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden. Berlin 1883; Goedeke: Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung; Robert Eitner: Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1877; Robert Eitner/Reinhard Kade: Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden (im japanischen Palais). Leipzig 1890; Emil Vogel: Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens. Aus den Jahren 1500–1700. Enthaltend die Litteratur [sic] der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc. Mit Nachträgen von Alfred Einstein. 2 Bde. Berlin 1892 (Reprint Hildesheim 1962); Reinhard Vollhardt: Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau. Bearbeitet und dem Rate der Stadt Zwickaw hochachtbarst gewidmet von Reinhard Vollhardt. Leipzig 1893–96; Robert Eitner: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. 10 Bde. Leipzig 1900–1904; Albert Göhler: Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien. Leipzig 1902 (Nachdruck Hilversum 1965); Hugo Hayn/Alfred N. Gotendorf (Hrsg.): Bibliotheca Germanorum Erotica & Curiosa. Verzeichnis der gesamten deutschen erotischen Literatur mit Einschluß der Übersetzungen, nebst Beifügung der Originale. Zugleich dritte, ungemein vermehrte Auflage von Hugo Hayns „Biblioteca Germanorum erotica“. 10 Bde. München 1912–1990; Ake Davidsson: Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés dans les bibliothèques suédoies. Upsala 1951; Georg Draudius: Verzeichnisse deutscher musikalischer Bücher 1611 und 1625. In originalgetreuem Nachdruck hrsg. von Konrad Ameln. Bonn [1957]; Wolfgang Schmieder/Gisela Hartwieg (Mitarbeit): Musik. Alte Drucke bis etwa 1750 (Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 12 und 13). 2 Bde. Frankfurt am Main 1967; Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600; Emil Vogel et al.: Bibliografia della Musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Nuova edizione interamente rifatta e aumentata con gli Indici dei musicisti, poeti, cantanti, dedicatari

dichtanthologien, die weltliche Lieder mit und ohne Melodien enthalten, werden berücksichtigt, da durch den kostspieligen Notendruck Lieder des Öfteren auch ohne Noten, nur mit Ton- oder Melodieangaben, gedruckt wurden wie z. B. im Fall von Christoph von Schallenbergs Liedern (um 1600).[92] Von den 340 Sammlungen sind 37 verloren oder verschollen. Diese 37 Anthologien wurden über verschiedene Verzeichnisse und Hinweise in anderen Liedsammlungen ermittelt: Es handelt sich um acht anonyme Sammeldrucke und 29 Einzeldrucke, die heute nicht mehr erhalten, aber implizit nachweisbar sind.

Neben bekannten Komponisten wie Heinrich Schütz und Johann Hermann Schein werden auch unbekanntere Dichter*innen, Komponist*innen und Herausgeber*innen in das Korpus aufgenommen. Zur Urheberschaft von Frauen ist bislang kaum geforscht worden, weshalb ihr kulturelles Handeln größtenteils im Dunkeln liegt. Für das 16. Jahrhundert ist stellvertretend für Frauen im Buchgewerbe die Druckerin Katharina Gerlach zu nennen (vgl. Kap. 4.1.2). Für Dichterinnen und Komponistinnen sei exemplarisch auf die Dichterin Sibylla Schwarz und die Komponistin Gertrud Möller verwiesen, die Mitte des 17. Jahrhunderts wirkten. Auch kulturelle Tätigkeiten adliger Frauen werden zunehmend erforscht (vgl. Kap. 2.3.1).

Um das Analysekorpus trennscharf und einheitlich zu halten, wurden fünf Auswahlkriterien entwickelt:

Erstens werden autorisierte *Liedsammlungen* und *Anthologien* zugrunde gelegt: Sammlungen lassen Rückschlüsse auf zeitgenössische Vorlieben, Ge-

e dei capoversi dei testi letterari. 3 Bde. Staderini Editori Pomezia [1977] (‚Il nuovo Vogel'); Clytus Gottwald: Katalog der Musikalien in der Schermar-Bibliothek Ulm (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm 17). Wiesbaden 1993; Jürgen Neubacher: Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599–1663): Rekonstruktion des ursprünglichen und Beschreibung des erhaltenen, überwiegend in der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky aufbewahrten Bestandes (Publications of the American Institute of Musicology 52). Neuhausen 1997; Aleksandra Patalas: Catalogue of early music prints from the collections of the former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, kept at the Jagiellonian Library in Cracow. Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie. Kraków 1999; Classen: Deutsche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts; Eberhard Möller: Musikalien der Ratsschulbibliothek Zwickau. Ergänzungen zur Bibliographie von Reinhard Vollhardt. Leipzig 2008; Classen/Richter: Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit sowie Classen (Hrsg.): Erasmus Widmann (1571–1634). Edition seiner weltlichen, unterhaltsamen und didaktischen Lieder und Gesänge.

92 Vgl. Robert Hinterndorfer (Übersetzer und Hrsg.): Christoph von Schallenberg: Sämtliche Werke und Briefe. Schallenbergs Freundeskreis. Ausgewählte Gedichte, Briefe und Dokumente. 2 Bde. (Wiener Neudrucke 21 und 22). Wien/Münster 2008.

brauchswert und Bedarf, Funktionszusammenhang, Bekanntheit und Verbreitung von Liedern durch Konkordanzen zu. Durch Übersetzungen, Übertragungen und Nachdichtungen werden zudem Einflüsse und weitere Traditionen sichtbar, die wiederum Licht auf die wechselseitigen Beziehungen im europäischen Kulturkreis werfen.

Zweitens beschränkt sich die Studie auf *gedruckte* Liedsammlungen, um die Fülle an möglichen Liedern begrenzen und sowohl eine gewisse Kanonisierung als auch eine Sonderrolle feststellen zu können. Bei verschiedenen Auflagen ist jeweils die erste vorhandene und heute noch erhaltene Ausgabe maßgeblich. Handschriften, Liedflugblätter und -schriften, Stammbücher, musiktheoretische sowie musikdidaktische Abhandlungen bleiben hier überwiegend unberücksichtigt und werden ausschließlich für komparative Aspekte herangezogen. Um der Frage nach einer theoretischen Fundierung des deutschen Liedes nachzugehen, wurden zusätzlich einzelne dichtungs- und musiktheoretische Schriften exemplarisch untersucht (vgl. Kap. 5).

Drittens werden ausschließlich *weltliche* Lieder untersucht, da das geistliche, insbesondere das protestantische Lied eigenen Gattungstraditionen und -konventionen unterliegt und zudem schon intensiv erforscht ist.[93] Allerdings muss diese Beschränkung pragmatisch offen gehandhabt werden, da in vielen frühneuzeitlichen Liedsammlungen weltliche und geistliche Lieder nicht scharf voneinander geschieden wurden und erst die spätere wissenschaftliche Forschung klar zwischen weltlichem und geistlichem Liedgut trennt. Für die fließenden Übergänge um 1600 sprechen zudem die zahlreichen Kontrafakturen sowohl zwischen geistlichem und weltlichem Lied als auch innerhalb des weltlichen Liedes.

93 Vgl. Philipp Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts; mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Ammonius. 5 Bde. Leipzig 1864–1877 (Reprint Hildesheim 1964 u. a.); Wilhelm Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts, auf Grund handschriftlicher und gedruckter Quellen. 4 Bde. Freiburg im Breisgau 1883–1911 (Reprint Hildesheim 1962, 1997); Albert Friedrich Wilhelm Fischer: Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts, vollendet und hrsg. von Wilhelm Tümpel. 6 Bde. Gütersloh 1904–1916 (Reprint Hildesheim 1964); Konrad Ameln/Markus Jenny/Walther Lipphardt (Hrsg.): Das deutsche Kirchenlied (DKL). Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800. Abteilung I (RISM B/VIII). Kassel 1975–1980; Irmgard Scheitler: Das geistliche Lied im deutschen Barock. Berlin 1982; Christian Möller (Hrsg.): Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch (Mainzer hymnologische Studien 1). Tübingen/Basel 2000 sowie Joachim Stahlmann/Karl-Günther Hartmann/Hans-Otto Korth (Hrsg.): Das deutsche Kirchenlied (DKL III). Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680, Abteilung III. Kassel 1993–2010.

Viertens zeigt sich im Untersuchungszeitraum zwischen 1567 und 1650, dass immer mehr *instrumentale Sätze* in die Sammlungen integriert werden. Dies lässt auf eine Vermischung von vokaler und instrumentaler Musizierpraxis schließen, die auch anhand der formalen Anlage und der Funktionen dieser Sätze sicht- und erklärbar wird.

Fünftens sind bekannte *durchschnittliche* Liedsammlungen und herausragend *innovative* Liedsammlungen gleichwertig vertreten: An der Anzahl der Auflagen, der Druckorte und der Erscheinungsjahre lassen sich Popularität und Verbreitung von Lieddrucken ablesen, die beispielhaft für die breite Quellenbasis sind und genuine Charakteristika von Liedsammlungen zeigen; aber auch außergewöhnliche Werke, die in ihrer Zusammenstellung fortschrittliche literarische und musikalische Entwicklungen aufweisen, werden analysiert. Da die Modernisierung und Europäisierung der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur nicht als Leistung einiger weniger Komponisten und Musiker, sondern anhand der Liedsammlungen als epochale künstlerisch-musikalische Neuerung dargestellt werden soll, wird darauf verzichtet, die bedeutenden Verdienste Orlando di Lassos, Leonhard Lechners, Ivo de Ventos und weiterer Komponisten zu würdigen (zu ihnen gibt es bereits einige vorwiegend musikwissenschaftliche Forschungsbeiträge).[94]

Für einen möglichst weiten geographischen Raum berücksichtigt die vorliegende Studie den deutschen Sprachraum und orientiert sich an den Sprachgrenzen um 1600. Nürnberg als musikkulturelles Zentrum nimmt einen signifikanten Platz in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur ein: Dort werden im 16. und 17. Jahrhundert die meisten Liedsammlungen gedruckt (vgl. Kap. 2). Die Schweiz wird ausgespart: Sie war um 1600 gesellschaftlich in Eidgenossenschaften strukturiert und damit anders als der restliche deutschsprachige Raum; auch die pro-

94 Exemplarisch seien zu Orlando di Lasso Johannes Glötzner: „Nur närrisch sein ist mein Manier“: Orlando di Lasso Pantalone. München 2008; Wolfgang Bötticher: Orlando di Lasso und seine Zeit. 2 Bde. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 27/28). Kassel 1998/1999 [Neuausgabe von 1958] sowie die beiden Studien von Horst Leuchtmann: Orlando di Lasso. Briefe. Wiesbaden 1977 und Orlando di Lasso. Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten. Wiesbaden 1976 genannt. Zu Leonhard Lechner vgl. stellvertretend Marlis Zeus: Leonhard Lechner, ein so gewaltiger Componist und Musicus, sein Leben – sein Werk. Karlsruhe 2006. Zu Ivo de Vento siehe Nicole Schwindt: „Philonellae“ – Die Anfänge der deutschen Villanella zwischen Tricinium und Napolitana. In: Michael Zywietz/Volker Honemann/Christian Bettels (Hrsg.): Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis 16. Jahrhundert (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8). Münster 2005, S. 243–283; dies. (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge 14). Wiesbaden et al. 2002 sowie dies. (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575): Sämtliche Werke, Bd. 4 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge, 14). Wiesbaden et al. 2003.

testantische Konfession besonders des Calvinismus prägte die Schweizer Gegend. Zwar gab es eine Musikpraxis außerhalb der Kirche wie z. B. in Musikgesellschaften, aber Hofkapellen an adligen Höfen wie im süd- und mitteldeutschen Raum waren kaum vorhanden.[95]

Damit bilden anhand der Selektionskriterien zum Forschungszeitpunkt etwa 340 weltliche gedruckte Liedsammlungen das Quellenkorpus, wobei eine Zunahme dieser Zahl nach weiterer Erschließungs- und Recherchearbeit in europäischen Bibliotheken und Archiven zu erwarten ist. Ausgehend von dieser breiten Quellenbasis werden in der vorliegenden Studie exemplarisch ausgewählte Liedsammlungen aus dem deutschsprachigen Raum musik- und literaturwissenschaftlich analysiert, um so den Beitrag des weltlichen Liedes zur Modernisierung und Europäisierung der deutschen Literatur und Musik herauszuarbeiten.

1.5 Methodische Ansätze und Vorgehensweise

Die Rahmenbedingungen im Zeitraum zwischen 1567 und 1642 veränderten sich kontinuierlich. Um den Wandel der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur zu beschreiben und zu erklären, werden verschiedene methodische Zugänge und interdisziplinäre Perspektiven zusammengeführt: Musik- und literaturwissenschaftliche Liedanalysen sind mit Befunden der sozialgeschichtlichen Forschung zu vergleichen; prozessorientierte, mediengeschichtliche und ökonomiegeschichtliche Fragestellungen werden mit Konzepten des Kulturtransfers und der Translationswissenschaft sowie der historischen Semantik verbunden. Zudem wird eine Herangehensweise über die theoretische Fundierung hinzugezogen, bei der die theoretischen Äußerungen zum Lied in Poetiken und musiktheoretischen Schriften berücksichtigt werden.

Sozial-, institutions- und kulturwissenschaftliche Ansätze ermöglichen eine umfassende Annäherung an das Lied als intermediale Text-Musik-Kombination. Die vielfältigen Facetten der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur treten auf diese Weise lebendig zutage und erlauben Einblicke in musikalische, literarische, gesellschaftliche, mediale und politische Veränderungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Damit betritt diese Studie thematisches und methodisches Neuland, denn der überwiegende Teil der Forschung zur deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600 orientiert sich an den disziplinären Grenzen. Zudem

95 Vgl. hierzu Walter Salmen: Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900 (Musikgeschichte in Bildern 4). Leipzig [1969]. Einleitung, S. 5–37, hier S. 16.

behandeln die meisten Beiträge den Zeitraum bis 1600 oder den Abschnitt ab 1600 (vgl. den Forschungsüberblick in Kap. 1.2).

Durch eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf die deutsche Liedkultur werden Sprache, Literatur und Musik als zentrale Bestandteile der Kultur verstanden und in einem Wissenschaftskonzept verortet, welches in einer Kultur alle menschlichen Lebens- und Arbeitsformen einschließt.[96] Die Kunst in ihren verschiedenen Erscheinungsformen wird dabei als „medial bestimmte Kommunikationskultur" gefasst.[97] Kunst dient somit der kommunikativen Beziehungen zwischen Kulturen und manifestiert sich in kulturellen Austausch- und Transferprozessen:[98] Der Kulturtransfer „lenkt den Blick auf Prozesse der Interkulturellen Kommunikation, die nicht ausschließlich situations- und interaktionsgebunden sind, sondern in Medien und anderen kulturellen Ausdrucksformen und Praktiken ablaufen".[99]

Kulturelle Transferprozesse werden zu allen Zeiten auf verschiedenen Ebenen in Gang gesetzt, erweitert und wieder eingestellt. Im ausgehenden Mittelalter und der beginnenden Neuzeit entwickelt die italienische Renaissance ein „allumfassendes Kulturmodell" und bietet damit einen Kulturtransfer auf der makrokulturellen Ebene.[100] Sichtbar wird dies z. B. an den niederländischen Künstler*innen, die in Italien studierten, anschließend in den deutschsprachigen Raum kamen und niederländische Traditionen sowie italienische Neuheiten mitbrachten, welche die Musik, die Malerei und die Literatur prägten. Auf diese Weise wurde die Venezianische Mehrchörigkeit der geistlichen Musik in die weltliche Musik übertragen und der Manierismus in der Bildenden Kunst europaweit verbreitet. Baldassare Castigliones Roman *Il Libro del Cortegiano* (1528) veranschaulichte das Ideal einer höfischen Gesellschaft und galt auch im deutschsprachigen Raum als Referenzwerk.

---

96 Vgl. Wilhelm Voßkamp: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hrsg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart/Weimar 2008, S. 73–85, hier S. 75.

97 Voßkamp: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, S. 78.

98 Vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink: Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hrsg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart/Weimar 2008, S. 307–328, hier S. 307.

99 Lüsebrink: Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation, S. 318.

100 Wolfgang Schmale: Kulturtransfer. In: Europäische Geschichte Online (EGO), hrsg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG). Mainz 31.10.2012. URL: http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de [letzter Zugriff am 02.08.2021].

Die Prozesse kulturellen Transfers gliedert Hans-Jürgen Lüsebrink in drei strukturelle Komponenten, die auf eine „assimilationistische Verschmelzung“[101] abzielen: Bei der Selektion geht es um die Auswahlkriterien der zu transferierenden Objekte, Güter und kulturellen Praktiken. Die Vermittlung behandelt die verschiedenen Formen des Transfers von einer zur anderen Kultur. Die Rezeption umfasst unterschiedliche Möglichkeiten der Aneignung von der Imitation bis zur vollständigen Integration (vgl. Kap. 4).[102] Das Prinzip von ‚imitatio‘ und ‚aemulatio‘ als Rezeptionsform lässt sich im Konzept der kulturellen Transferprozesse verorten: ‚Imitatio‘ und ‚aemulatio‘ als Nachahmung und Überbietung stellen ästhetische Leitbegriffe für die frühneuzeitliche Kultur dar,[103] die hier auch für musikalische Entwicklungen fruchtbar gemacht werden. Die Veränderungen in der Musik antizipieren sogar gewissermaßen den Wandel der deutschsprachigen Literatur, der nicht konstruiert, sondern von den Komponist*innen und Dichter*innen propagiert wird. Dieses ästhetische Konzept dient als Grundlage, um Veränderungsprozesse auf theoretischer Ebene zu erklären. In der vorliegenden Studie verlaufen diese kulturellen Transferprozesse horizontal, also über räumliche Distanzen, und die Vermittlung von Wissen durchdringt Kultur- und Sprachgrenzen.[104] Zudem werden die rezeptionstheoretischen Ansätze der Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser berücksichtigt, die das Augenmerk besonders auf die aufnehmende Kultur richten.[105] Die Aneig-

101 Lüsebrink: Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation, S. 322.

102 Vgl. Lüsebrink: Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation, S. 318–322. Der kanadische Kulturtransferforscher Robert Dion unterscheidet vier Typen eines spezifisch literarischen und intertextuellen Kulturtransfers, wie nach den Selektions- und Vermittlungsprozessen literarische Texte rezipiert werden: „traduction“ (Übersetzung), „discours d’accompagnement“ (flankierender Diskurs), „appropriation creative“ (kreative bzw. produktive Aneignung) und „dissémination intertextuelle et interculturelle“ (intertextuelle und interkulturelle Verbreitung oder ‚Ausstreuung‘, die wiederum zu Hybridbildungen führen kann), vgl. Robert Dion: L’Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intéllectuels québecois. Ottawa 2007, S. 52. Hier wird das Konzept des Romanisten Hans-Jürgen Lüsebrink bevorzugt, da es für das Lied als intermediales Objekt per se offener als Dions Typologie erscheint.

103 Vgl. Jan-Dirk Müller/Ulrich Pfisterer: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit. In: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620) (Pluralisierung & Autorität 27). Berlin/Boston 2011, S. 1–32, hier S. 1.

104 Als vertikaler Kulturtransfer wird der Austausch von Kulturtechniken zwischen verschiedenen sozialen Schichten und Milieus verstanden, vgl. Andreas Ackermann: Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers. In: Friedrich Jaeger/Jörn Rüsen (Hrsg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. 3 Bde. Stuttgart/Weimar 2004. Hier Bd. 3: Themen und Tendenzen, S. 139–154.

105 Vgl. Hans Robert Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main 1982; Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München ^{4}1994

nungsprozesse auf Seiten der aufnehmenden Kultur zeigen sich auf diese Weise produktiv und kreativ.

Diese Untersuchung verfolgt eine induktive Vorgehensweise: Im zweiten Kapitel stehen die mediengeschichtlichen, musikkulturellen und gesellschaftlich-sozialen Veränderungen im Mittelpunkt, die sich in Bezug auf das deutsche Lied in diesem Zeitraum zeigen. Die Ausführungen zu den Publikationsformen, zum Repertoire der Liedsammlungen sowie zu den kulturellen Rezeptionsmilieus kontextualisieren die deutschsprachigen Liedsätze um 1600. Der Zäsur um 1565, welche die Anfänge europäischer musikalischer Elemente insbesondere aus Italien in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur markiert, ist das dritte Kapitel gewidmet. Die Konsequenzen dieser Zäsur werden in der musikalischen und literarischen Perspektive auf das Lied sichtbar. Welche europäischen musikalischen Elemente im Laufe der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in das deutsche Lied integriert werden und auf welche Weise dies geschieht, behandelt das vierte Kapitel. Mittels zahlreicher Übersetzungen und Neutextierungen europäischer Liedsätze wird zunächst die musikalische Gestaltungsweise in die deutsche Vokalmusikkultur eingeführt, die sich dann auf die deutsche Literatur auswirkt. Im fünften Kapitel werden poetologische und musiktheoretische Konzepte des deutschen Liedes verhandelt. Sie sind deskriptiv und kodifizieren das, was in der Liedpraxis stattfindet. Die Ergebnisse werden im sechsten Kapitel zusammengeführt.

Vor allem aus dem dritten, vierten und fünften Kapitel ergibt sich eine zusätzliche Dynamik, indem der chronologische Verlauf des Wandels nachgezeichnet wird. Mitte des 16. Jahrhunderts beginnt die ästhetische Neuorientierung an europäischen musikalischen Elementen und löst die franko-flämische Vokalpolyphonie nach und nach ab. Letztere zieht sich durch die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und zeigt sich auch noch im 17. Jahrhundert. Erst nach der Aneignung der europäischen Elemente in der deutschsprachigen Liedkultur werden diese dichtungs- und musiktheoretisch festgehalten.

---

sowie Gunter E. Grimm: Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie mit Analysen und Bibliographie. München 1977. In dieser Arbeit wird auf den eindimensionalen Begriff des ‚Einflusses' weitgehend verzichtet, da sonst vielfältige Erkenntnismöglichkeiten entfallen würden: Zum einen wird damit eine „binäre Opposition zwischen den Produzenten und Empfängern kultureller Güter" vorausgesetzt, bei der die erste Gruppe aktiv und kreativ wäre und die zweite passiv bliebe, vgl. Arne Spohr: „How chances it they travel?" Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 45). Wiesbaden 2009, S. 18. Zum anderen wird meist angenommen, dass die vermittelten Objekte, Güter und kulturellen Praktiken während des Vermittlungsprozesses identisch bleiben, was nicht sein muss. In dieser Hinsicht wirkte Spohrs Studie anregend auf die vorliegende Arbeit.

Veränderungen der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600 werden in jedem Großkapitel sichtbar und methodisch unterschiedlich gefasst. Das zweite Kapitel kombiniert einen extensiven Längsschnitt mit einer mediengeschichtlichen sowie einer rezeptionsästhetischen Herangehensweise und berücksichtigt mit den Paratexten der Liedsammlungen auch die Paratextforschung. Einige referierende Abschnitte dienen einer niederschwelligen interdisziplinären Rezeption dieser Arbeit. Die Annäherung an die signifikante Zäsur um 1565 im dritten Kapitel findet mit dem Argumentationssystem der ‚aemulatio veterum' nach Hans-Joachim Lange und der Übertragung der Neuheitskonzepte von Ulrich Pfisterer von den Bildenden Künsten auf die Liedkultur statt.[106] Zwei Fallstudien beleuchten detailliert, wie Tradition und Innovation miteinander verbunden werden. Das vierte Kapitel legt den Aneignungsprozessen in der Liedkultur das Konzept des Kulturtransfers nach Hans-Jürgen Lüsebrink zugrunde.[107] Fallstudien und Überblick werden zusätzlich durch eine translationswissenschaftliche Herangehensweise ergänzt, die sich den Übersetzungen, Nachdichtungen und Neutextierungen europäischer Liedsätze mit deutschen Texten annähert. Mittels der poetologischen und der musiktheoretischen Perspektive werden im fünften Kapitel Einblicke in das Verhältnis von Liedpraxis und Liedtheorie generiert, die zugleich über Kodifizierungs- und Normierungsprozesse Aufschluss geben. Auch hier werden exemplarische Analysen und ein extensiver Längsschnitt kombiniert, um das umfangreiche Korpus vorzustellen und aussagekräftige Erkenntnisse zu gewinnen. Es geht darum, die Geschichte der Liedkultur nicht anhand einiger kanonischer Werke zu interpretieren, sondern als Summe der Überlieferung, als epochale Neuheit zu würdigen.[108]

Ziel dieser Studie ist es, für die Zeit zwischen 1567 und 1642 anhand der intermedialen Kunstform des Liedes in Fallstudien und Überblicken ein Panorama frühneuzeitlicher Liedkultur zu entfalten. Es wird gezeigt, wie sich das sich stetig wandelnde Verhältnis von Eigenem und Fremdem fassen lässt. Dieses äußert sich zum einen in den beiden Künsten Musik und Literatur und zum anderen in

---

106 Vgl. Hans-Joachim Lange: Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi. Die Entstehung des Barockstils im XVI. Jahrhundert durch eine Geschmacksverschiebung in Richtung der Stile des manieristischen Typs (Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Literatur und Germanistik 99). Bern/Frankfurt am Main 1974 sowie Ulrich Pfisterer: Die Erfindung des Nullpunktes. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650. In: Ulrich Pfisterer/Gabriele Wimböck (Hrsg.): „Novità". Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600. Zürich 2011, S. 7–85.

107 Vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2016.

108 In diesem Zusammenhang ließe sich auch von ‚close reading' und ‚distant reading' sprechen, vgl. Franco Moretti: Distant Reading. London et al. 2013.

eigenen Traditionen und fremden Elementen. Dafür werden erste Erkenntnisse für eine Begriffs- und Sachgeschichte des deutschsprachigen weltlichen Liedes im 16. und 17. Jahrhundert generiert, die dazu beitragen, eine bislang noch ungeschriebene Geschichte des deutschsprachigen Liedes anzuregen, die dessen vielfältigen Erscheinungsformen gerecht wird.

2 Mediengeschichtlicher, musikkultureller und sozialer Wandel um 1600

In frühneuzeitlichen Liedsammlungen aus der Zeit um 1600 lassen sich vielfältige und kontinuierliche Veränderungen in verschiedenen Dimensionen erkennen. Innerhalb einer Zeitspanne von etwa 75 Jahren, die mit Orlando di Lassos *Neuen Teütschen Liedlein mit Fünff Stimmen* (1567) und Johann Peter Titz' *Zwey Büchern Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* (1642) abgesteckt wurde, spielten sich diverse Prozesse ab.[1] Dieses Kapitel veranschaulicht erstens einen mediengeschichtlichen Wandel. Liedsammlungen unterlagen als Medium umfassenden Veränderungen, die sich deutlich in ihrer Faktur und im enthaltenen Repertoire spiegelten. Dazu zählen Druckformen mit und ohne Noten, Individualdrucke und Anthologien wie auch die Verhältnisse von geistlichen und weltlichen sowie vokalen und instrumentalen Liedsätzen in den Lieddrucken. Zweitens wurden kulturelle Veränderungen sichtbar. Diese äußerten sich zum einen in der deutschen Sprachvarietät und der Provenienz der Liedtexte, zum anderen in verschiedenen Zusammenstellungen der Liedsätze in den Sammlungen mit weltlichen und geistlichen Liedtexten sowie vokalen und instrumentalen musikalischen Formen. Und drittens zeichneten sich soziale Umwälzungen ab. Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts entstanden neue soziale Gruppen, die an der Rezeption der Liedkultur teil hatten. Zugleich fand im Bereich der Produktion von Liedsammlungen eine erkennbare Professionalisierung statt: Es wurde klar differenziert, wer in welcher Position komponierte und seine Werke publizierte.

Dafür wird im Folgenden die paratextuelle Gestaltung von Liedsammlungen untersucht. Paratexte illustrieren kulturelle Milieus und gesellschaftliche Kontexte, in denen Menschen an der deutschsprachigen Liedkultur der Frühen Neuzeit partizipierten. Dazu gehören Titel, Widmung, Vorrede, Motto, Epigramm, Inhaltsverzeichnis, Register, Zwischenüberschrift, Kolophon und Impressum. Das Konzept des Paratextes geht auf den französischen Literaturwissenschaftler und Erzähltheoretiker Gérard Genette zurück und stammt aus der Intertextualitätsforschung.[2] Deutschsprachige weltliche Liedsammlungen um 1600 weisen wie

1 Vgl. Lasso: Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen (1567) sowie Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642).

2 Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [‚Seuils', 1987]. Frankfurt am Main/New York 1989. Auf die Intertextualitätsforschung wie auch auf eine Forschungsdiskussion des Paratext-Konzepts wird nicht weiter eingegangen, ebenso nicht auf neuere Tendenzen, Genettes weitem Paratext-Begriff ein Konzept gegenüber zu stellen, „das den Terminus Paratext eingrenzt auf seine Verwendung als Oberbegriff einer Gattungssystematik, der allein die Text-

https://doi.org/10.1515/9783110735581-002

andere Texte auch die genannten ‚äußeren' Komponenten auf, die als „Beiwerk und Rahmenstücke eines Textes" dienen.[3] Genettes Konzept des Paratextes wird darum auf die Liedsammlungen übertragen: Die Paratexte, die überwiegend analog zu den Paratexten in anderen (reinen) Textformen unabhängig von der Gattung auftreten, erscheinen auch in frühneuzeitlichen Liedsammlungen. Sie bieten umfassende Hinweise auf Widmungsempfänger*innen sowie auf verschiedene Funktionsmöglichkeiten einer Liedsammlung und beleuchten dergestalt die kulturellen und sozialen Rahmenbedingungen.

Das Kapitel ist in drei große Abschnitte unterteilt. Der erste Teil behandelt die mediengeschichtlichen Prozesse, die sich um 1600 abspielten. Deutschsprachige Liedsammlungen und ihre Faktur stehen als Quellentyp im Zentrum der Analyse (Kap. 2.1):[4] Gefragt wird nach ihrer Faktur als Druck im Unterschied zur Handschrift, nach dem Abdruck von Noten, der Präsentation als Individualdruck oder Anthologie, in Stimmbüchern oder als Partitur und nach den Paratexten. Die Zusammensetzung der Liedsätze in den Sammlungen wird im zweiten Teil untersucht (Kap. 2.2). Aspekte dafür sind das Verhältnis von vokalen und instrumentalen Liedsätzen, das Repertoire geistlicher und weltlicher Kompositionen, die Rolle der deutschen Sprache, ferner Themen, Provenienzen und Klassifikationsmöglichkeiten der Liedtexte sowie Kriterien, nach denen die Liedsätze in einer Sammlung angeordnet sind. Welche Konstanten, welche Veränderungen zeigen sich und wie lassen sich diese im Kontext eines tiefgreifenden Medienwandels deuten?

Die Ergebnisse dieses Überblicks dienen als Grundlage für den dritten Teil (Kap. 2.3), der die kulturellen Milieus und sozialen Kontexte in den Blick nimmt. Mit der Fortentwicklung des Bürgertums im 16. Jahrhundert ging auch eine Pluralisierung der Gesellschaft einher. Es entstanden neue soziale Gruppen, die an kulturellen Ereignissen partizipieren wollten. Exemplarisch wird dieser Prozess an der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur gezeigt. Aufschlussreich sind dafür die Paratexte der Liedsammlungen, die in Widmungen und Vorreden ein gesellschaftliches Panorama der an der Lied-Rezeption beteiligten Personen und Gruppen entwerfen. In welchen Räumen fand die Liedkultur statt? Damit ist weniger eine geographische Dimension als vielmehr die soziale und kulturelle Perspektive gemeint. Eine gesonderte Rolle nahm dabei das Studentenlied als Liedkultur

---

sorten in der Umgebung eines anderen Textes unter sich umfaßt", wie es Burkhard Moennighoff erarbeitet, vgl. ders.: Art. „Paratext". In: RLW[3], Bd. 3 (2007), S. 22f., hier S. 23 sowie ders.: Goethes Gedichttitel. Berlin/New York 2000.

3 Moennighoff: Art. „Paratext", S. 22.

4 Vgl. zum Terminus des Quellentyps Nicole Schwindt: Art. „Quellen". In: MGG[2], Sachteil 7 (1997), Sp. 1946–1986, hier Sp. 1946.

im studentischen und universitären Milieu ein. Inwiefern das Studentenlied eine eigene Liedgruppe für ein bestimmtes Milieu darstellt oder der übergeordneten weltlichen Liedkultur zugehörig ist, wird ebenfalls diskutiert.

2.1 Faktur deutschsprachiger Lieddrucke

Die medialen Verbreitungsformen deutschsprachiger weltlicher Liedsätze im 16. und 17. Jahrhundert zeigen sich bei genauem Hinsehen vielfältiger, als es auf den ersten Blick scheint:[5] Papier und Pergament dienten als Beschreibstoff für unterschiedlichste Formen des Liedes als Druck oder Manuskript, mit und ohne Noten; Gegenstände aus dem Alltag und der Kunst wurden bedruckt oder beschrieben und somit zu Überlieferungsträgern von Liedern.[6] Die mediale Form lässt dabei auf eine gewisse Verbreitung schließen: In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden die Drucktechniken zum einfachen Typendruck weiterentwickelt, sodass der Notendruck einfacher, schneller und ökonomischer vonstatten ging (Einphasendruck). Schon früh verwendete man dafür aber nicht nur Papier und Pergament als Überlieferungsträger in der ganzen Bandbreite von schlichten einfachen Drucken bis hin zu großformatigen Prunkbänden. Auch Alltags- und Kunstgegenstände wurden mit Musik versehen und spiegeln den ‚Sitz' des Liedes im Leben.[7]

---

5 Die folgenden Ausführungen sind mit weiteren Beispielen versehen bereits in einem Beitrag veröffentlicht, vgl. Frédérique Renno: Mediale Formen gedruckter Lieder im 16. und 17. Jahrhundert. In: Hannah Berner/Frédérique Renno/Sarah Ruppe (Hrsg.): Popularität – Lied und Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert (Studien zu Musik und Gender 2). Berlin/Heidelberg 2022, S. 161–181.

6 Dieter Lohmeier setzte Flugblätter, Gelegenheitsdrucke, Bücher, Sammelhandschriften sowie mündliche Überlieferung als Kategorien an, vgl. ders.: Die Verbreitungsformen des Liedes im Barockzeitalter. In: Dieter Lohmeier (Hrsg.): Weltliches und Geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien (Beihefte zum Daphnis 2). Amsterdam 1979, S. 41–65, hier S. 42. Lukas Richter ergänzte in seinen Ausführungen indirekte Zeugnisse wie z. B. Predigten, Traktate, Urkunden, Verbote sowie Polizei- und Zensurbestimmungen, vgl. ders.: Das Volkslied im 17. Jahrhundert. In: Albrecht Classen/Lukas Richter: Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit (Volksliedstudien 10). Münster et al. 2010, S. 9–130, hier S. 19. Wie dem Vorwort der Herausgeber zu entnehmen ist, stammt der Text des Musikhistorikers Lukas Richter aus den letzten Jahrzehnten der DDR und wurde posthum veröffentlicht. Eine weitere Differenzierung und Untersuchung dieser Aufzählung wäre eine eigene Studie wert.

7 Lieddrucke auf Alltagsgegenständen wurden dadurch zum Kunst- und Curiosa-Objekt. Sie dienten weniger zum tatsächlichen Gebrauch als vielmehr zur Repräsentation, zum Staunen, zur Selbstinszenierung und transportierten meist auch eine politische Bedeutung, vgl. Martin Kluge: Art. „Musiktische und musikalische Spielkarten". In: MGG^2, Sachteil 6 (1997), Sp. 1750–1760.

Innerhalb des Notendrucks auf Papier und Pergament zeigt sich die ganze Vielfalt von Lieddrucken: Unterhaltende und gesellige Liederbücher in Stimmbüchern und nach 1600 auch im Partiturdruck wurden am Hof, im städtischen Bürgertum und zunehmend im studentisch-universitären Milieu verwendet. Lauten- und Orgeltabulaturen sowie Intavolierungen, also die Übertragung von Vokal- in Instrumentalmusik für Laute und/oder Orgel, die meist zusätzlich eine musikpraktische Anleitung für das Lauten- und Orgelspiel enthielten, ermöglichten auch Anfänger*innen die direkte Ausübung von Musik. Mit geistlichen Gesang- und Liederbüchern wurde mithilfe von Liedern nicht nur die religiöse Erziehung der Menschen gefördert, sondern es wurden auch moralische und pädagogische Vorstellungen vermittelt – ein aussagekräftiges Beispiel sind hier die verschiedenen Liedersammlungen zur Ehe. Vokalmusik war zudem in musiktheoretischen Abhandlungen und musikpraktischen Anleitungen in Form von Mustern und Übungsstücken enthalten.[8]

Lieder kursierten auch über Flugblätter und Flugschriften im Volk, hier aber meist ohne Noten und mit der Intention, Neues und Informationen weiterzugeben, die mithilfe dieses Mediums erst bekannt und verbreitet werden sollten.[9] Ein weiteres großes Feld stellen Liedsätze als Einlagen in umfangreichen literarischen Texten, wie beispielsweise frühneuzeitliche Dramen, dar.[10] Der Notendruck auf Papier und Pergament bildete die übliche Überlieferungsform für Lieder und Musik im 16. und 17. Jahrhundert neben den oralen Traditionen. Lieder waren damals und sind bis heute in erster Linie auf Performanz, d. h. auf Ausübung und Aufführung angelegt – ein immanentes Charakteristikum von Musik. Damit zielen sie auf ein unmittelbares akustisches und visuelles Erleben der Noten und benötigen somit mediale Überlieferungsformen, welche dieses Erleben rasch und einfach ermöglichen: Die Noten sollen handhabbar und praktisch sein, sie müssen schnell und einfach zu vervielfältigen sein. Dies ist mit dem Druck auf Papier und Pergament weitgehend gewährleistet.

---

8 Weitere Formen der Überlieferung sind z. B. schlichte Holzschnitte und Illustrationen auf Flugblättern und -schriften, die ebenfalls Lieddrucke überliefern und der besseren Memorisierung und Erinnerung von Text und Melodie des abgedruckten Liedes dienen, vgl. hierzu Grosch: Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert, S. 51, Anm. 33.

9 Vgl. hierzu Grosch: Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert, S. 53, der wiederum auf Rolf Wilhelm Brednich: Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 16. Jahrhunderts. Baden-Baden 1974. 2 Bde. Hier Bd. 1, S. 334 verweist.

10 Diese Lieder waren dann Bestandteil der Schauspielmusik, vgl. die materialreiche und grundlegende Studie von Irmgard Scheitler: Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit. 2 Bde. Bd. 1: Materialteil (Würzburger Beiträge zur Musikforschung 2.1). Tutzing 2013. Bd. 2: Darstellungsteil (Ortus-Studien 19). Beeskow 2015.

Um die mediengeschichtlichen Veränderungen im frühneuzeitlichen deutschsprachigen Lieddruck zu veranschaulichen, werden die Überlieferungsformen der Sammlungen untersucht. Dafür wird die Faktur der Liedsammlungen beleuchtet. Faktur meint im musikwissenschaftlichen Sinn den kunstgerechten Aufbau einer Komposition und bezieht sich damit auf die musikalische Struktur eines Werkes. In der vorliegenden Studie bezeichnet Faktur die Art und Weise, wie die Liedsätze, die ein Lieddruck umfasst, präsentiert werden; es geht um die Machart der gedruckten Sammlung. Dafür werden fünf Kriterien unterschieden: Gefragt wird erstens nach der Faktur von Liedsammlungen als gedrucktes Medium im Unterschied zur handschriftlichen Darbietung der Liedsätze (Kap. 2.1.1) und zweitens nach ihrer Präsentation mit oder ohne Notendruck (Kap. 2.1.2.). Weitere Fragestellungen betreffen drittens die Zusammenstellung als Individualdruck oder Anthologie (Kap. 2.1.3) und viertens den Druck in Stimmbüchern oder als Partitur (Kap. 2.1.4). Der fünfte Aspekt umfasst die Paratexte und bietet eine systematische Perspektive auf die verschiedenen Textsorten, die hier den Paratexten zugeordnet werden (Kap. 2.1.5).

2.1.1 Druck und Manuskript

Die Überlieferungsformen des Liedes im 16. und 17. Jahrhundert sind vielfältig, die Bandbreite zwischen Druck und Manuskript ist groß. Bis zur Einführung des Buchdrucks und dessen Übertragung auf den Notendruck im ausgehenden 15. Jahrhundert wurde die weltliche Liedkultur mündlich überliefert und in Handschriften dokumentiert. 1501 druckte Ottaviano Petrucci in Venedig zum ersten Mal mehrstimmige Musik in Mensuralnotation mit beweglichen Drucktypen und initiierte das Druckzeitalter für mehrstimmig komponierte Musik.[11] Das aufwendige Druckverfahren umfasste zwei Durchgänge: Zuerst wurden die Notenlinien

11 Vgl. Nicole Schwindt: Zwischen Musikhandschrift und Notendruck. Paratexte in den ersten deutschen Liederbüchern. In: Frieder von Ammon (Hrsg.): Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen (Pluralisierung & Autorität 15). Münster 2008, S. 157–186, hier S. 158. Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch Andrea Lindmayr-Brandl: Die musikalischen Quellen. In: Dies. (Hrsg.): Schrift und Klang in der Musik der Renaissance (Handbuch der Musik der Renaissance 3). Unter Mitarbeit von Lars Laubhold und Irene Holzer. Laaber 2014, S. 89–156. Noten wurden bereits im 15. Jahrhundert gedruckt. Dazu gehörten Notenbeispiele in musiktheoretischen Traktaten im Holzschnitt (Blockdruck) oder einstimmige Musik in liturgischen Choralbüchern mit Neumen (mit beweglichen Typen). Vgl. auch Mary Kay Duggan (Übs.: Thomas M. Höpfner): Art. „Notendruck. I. Bis 1500“. In: MGG^2, Sachteil 7 (1997), Sp. 433–453, hier Sp. 436f.

gedruckt und anschließend die Notenköpfe genau platziert.[12] Der französische Verleger Pierre Attaingnant entwickelte daraus den einfachen Typendruck, bei dem jede Noten-Drucktype von ihren Notenlinien umgeben ist. Damit war nur noch ein Druckdurchgang erforderlich. Mit diesem seit 1528 praktizierten Verfahren erreichte der Notendruck „eine kommerziell relevante Größe, und auch erst jetzt änderten sich die Informationssituation und mit ihr das Musikleben wirklich".[13]

Im deutschsprachigen Raum entstand zwischen 1512 und 1517 eine kleine Gruppe vierstimmiger, deutscher, größtenteils weltlicher Lieddrucke, die sich in zahlreichen Konkordanzen überschneiden und die für die Liedpublikationen zwischen 1500 und 1520 den größten Anteil der noch erhaltenen Notendrucke mit mehrstimmiger Musik außerhalb Italiens darstellen.[14] Die fünf Lieddrucke von Erhardt Oeglin, Peter Schöffer der Jüngere und Arnt von Aich verbindet das einheitliche Repertoire an Tenorliedern:[15] In ihrer inhaltlichen Konsistenz wie auch in ihrer Erscheinungsform mit einheitlichem Größenformat zwischen Sedez- und Kleinoktavgröße sowie querformatigen Stimmbüchern folgten sie „der kommerziellen Strategie des Buchdruckmediums, die anvisierte Kundschaft mit einem klar definierten Produkt gezielt zu versorgen", und etablierten diese Druckform für weltliche Lieddrucke des ganzen 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum.[16] Nach 1517 folgte eine markante Lücke in der Liedüberlieferung bis zu Hans Otts erstem Druck 1534,[17] der gleichzeitig als Beginn des einfachen Typendrucks für Notendrucke im deutschsprachigen Raum fungierte.[18]

Lieder wurden im 16. Jahrhundert parallel in Drucken, Handschriften und oral überliefert, der Wechsel vom Manuskript zum Druck verlief langsam, aber stetig.[19] Heute sind nur noch wenige handschriftliche Liedsammlungen über-

12 Vgl. Duggan (Übs.: Thomas M. Höpfner): Art. „Notendruck. I. Bis 1500", Sp. 434.

13 Schwindt: Zwischen Musikhandschrift und Notendruck, S. 159.

14 Vgl. Schwindt: Zwischen Musikhandschrift und Notendruck, S. 159–161.

15 Vgl. Erhardt Oeglin: Aus sonderer künstlicher art. Augsburg 1512; Peter Schöffer d. J.: [Lieder für 3–4 Stimmen]. Mainz 1513; Erhardt Oeglin: [Achtundsechzig Lieder]. [Augsburg] [ca. 1512–1513]; Arnt von Aich: In dissem buechlyn fyntman Lxxv. hubscher lieder. Köln [ca. 1514–1515] sowie Peter Schöffer d. J.: [Sechsunddreißig Lieder]. Mainz 1517.

16 Schwindt: Zwischen Musikhandschrift und Notendruck, S. 162.

17 Vgl. Hans Ott (Hrsg.): Der erst Teil. Hundert vnd ainundzweintzig newe Lieder. Nürnberg 1534.

18 Vgl. Schwindt: Zwischen Musikhandschrift und Notendruck, S. 161.

19 Vgl. Andrea Lindmayr-Brandl/Elisabeth Giselbrecht/Grantley McDonald: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): Early Music Printing in German-speaking Lands (Music and Material Culture). London/New York 2018, S. 1–17, hier S. 10 sowie Schwindt: Art. „Quellen", Sp. 1969.

liefert – vieles dürfte unvollständig, verschollen oder nicht mehr erhalten sein.[20] Diese Manuskripte stellten meist eine individuelle Sammlung einer Person dar wie beispielsweise die Liedsammlung der Ottilia Fenchlerin von Straßburg (um 1592) oder die Liederhandschrift Ludwig Iselins (um 1574).[21] Gekennzeichnet sind sie durch ein vielfältiges Repertoire und repräsentieren somit bedeutende Zeugnisse für die Verbreitung bestimmter Liedsätze und Texte, bieten aber kaum Hinweise für eine Form von Repertoire-Kanon.[22] Oftmals enthielten diese Liederhandschriften keine Noten, sondern überlieferten ausschließlich die Texte wie beispielsweise das *Ambraser Liederbuch* (1582), das *Raaber Liederbuch*, das *Jaufner Liederbuch* oder auch die Liedsammlungen Abraham von Dohnas oder Christoph von Schallenbergs, alle etwa um 1600 entstanden (vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 2.1.2).[23]

---

20 Vgl. Johannes Bolte: Liederhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts III. In: ZfdA 24 (1893), S. 32–36 (Reprint 1966) sowie Richter: Das Volkslied im 17. Jahrhundert, S. 117.

21 Auch heute anonyme Liederhandschriften sind noch erhalten wie beispielsweise die *Niederrheinische Liederhandschrift* (1574 bis 1621 entstanden). Vgl. zu den drei Sammlungen Classen: Deutsche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts, S. 126–134, S. 245–259 und S. 260–268. Auf diese Handschriften wird im Folgenden nicht weiter eingegangen.

22 Eine Ausnahme stellt Johannes Werlins *Rhitmorum Varietas* (1646) dar, vgl. hierzu Dorothea Hofmann: Die „Rhitmorum Varietas" des Johannes Werlin aus Kloster Seeon (Collectanea Musicologica 7). Augsburg 1994. Die sechsbändige Sammlung umfasst zahlreiche Liedsätze des 16. und 17. Jahrhunderts und bildet einen aussagekräftigen Querschnitt durch das deutsche Liedgut um 1600.

23 Die erste Auflage des *Ambraser Liederbuchs* von 1578 ist verschollen, wird aber nach ihrem Druckort als *Frankfurter Liederbuch* bezeichnet, vgl. Liederbüchlein darinnen begriffen sind 262 allerhand schöne weltliche Lieder. Frankfurt am Main 1578, verschollen. Die erhaltene Folgeauflage der Liedsammlung von 1582 ist Bestandteil eines Vexier-Bandes, der zudem unbedruckte weiße Blätter, französische Spielkarten, Spielfiguren sowie ein Spielbrett umfasst, vgl. Lieder-Büchlein, Darinn begriffen sind Zweihundert und sechtzig Allerhand schöner weltlicher Lieder. Frankfurt am Main 1582. Nachdruck: Joseph Bergmann (Hrsg.): Das Ambraser Liederbuch von 1582. Stuttgart 1845. Als Curiosum wurde der Gegenstand in der Kunstkammer des Ambraser Schlosses aufbewahrt, die Liedsammlung erhielt den Namen nach ihren Aufbewahrungsort, vgl. Joseph Bergmann: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Das Ambraser Liederbuch von 1582. Stuttgart 1845, S. VII–XIV, hier S. VIIf. Das *Raaber Liederbuch* wie auch das *Jaufner Liederbuch* sind handschriftlich überlieferte Sammlungen mit deutschsprachigen Liedtexten und sehr wenigen Verweisen auf Melodien, Tonangaben und Beiträger. Sie entstanden an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert und wurden nach ihrem Aufbewahrungsort in der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars in Raab (Györ) in Ungarn bzw. nach ihrem Entstehungsort in der Burg Jaufen in Südtirol benannt. Vgl. zum *Raaber Liederbuch* Eugen Nedeczey: Das Raaber Liederbuch. Aus der bisher einzig bekannten Handschrift zum erstenmal [sic] hrsg., eingeleitet u. mit textkritischen u. kommentierenden Anm. versehen von Eugen Nedeczey. Wien 1959; Eugen Nedeczey: Das Raaber (Györer) Liederbuch. In: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae 2

Des Weiteren wurden gedruckte Liedsammlungen handschriftlich ergänzt und in dieser Art individuell gestaltet. Diese Praxis war bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts üblich und zeigt sich auch noch in der zweiten Hälfte beispielsweise in Kontrafakturen:[24] So wurden in einer gedruckten Ausgabe der *Newen außerlesenen Teutschen Liedlin* (1569) von Jakob Meiland die weltlichen Liedsätze mit neuen geistlichen Texten unterlegt und ermöglichten auf diese Weise einen Einsatz der Lieder in religiösem Rahmen (vgl. Kap. 3.2).[25] Handschriftliche Elemente in frühneuzeitlichen Drucken weisen auf den Übergang einer Manuskript- zu einer Druckkultur hin und sind damit Bestandteil des mediengeschichtlichen Wandels im 16. Jahrhundert.

Drucke mit mehrstimmiger Musik im deutschsprachigen Raum nahmen zwischen 1500 und 1540 einen Anteil von lediglich sieben Prozent an Drucken mit

(1959), S. 383–404; László Jónácsik: Poetik und Liebe. Studien zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca- und zur Petrarkismus-Rezeption im „Raaber Liederbuch". Frankfurt am Main et al. 1998 sowie Achim Aurnhammer/Frédérique Renno: „Raaber Liederbuch". In: Wilhelm Kühlmann/Jan-Dirk Müller (Hrsg.): Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon. 7 Bde. Hier Bd. 5. Berlin/Boston 2016, Sp. 171–175. Vgl. zum *Jaufner Liederbuch* Waldberg (Hrsg.): Das Jaufner Liederbuch. Für die ebenfalls handschriftlichen Liedsammlungen Christoph von Schallenbergs und Abraham von Dohnas vgl. Hinterndorfer (Übersetzer und Hrsg.): Christoph von Schallenberg: Sämtliche Werke und Briefe; Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik sowie Hans-Gert Roloff: Abraham Burggraf zu Dohna – ein ostpreußischer Dichter zu Beginn des 17. Jahrhunderts. In: Klaus Garber/Manfred Komorowski/Axel E. Walter (Hrsg.): Kulturgeschichte Ostpreußens in der Frühen Neuzeit. Tübingen 2001, S. 815–928 mit einer Edition von Dohnas Autograph. Handschriften konnten auch Noten zu deutschsprachigen Liedsätzen enthalten; diese waren dann meist in Stimmbüchern notiert, vgl. Schwindt: Zwischen Musikhandschrift und Notendruck, S. 162.

24 Vgl. Elisabeth Giselbrecht: Manuscript and print combined. Re-discovered manuscript additions in the Kraków copy of Peter Schöffer's third songbook (1536). In: Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein' des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018, S. 117–136.

25 Vgl. Jakob Meiland: Newe außerlesene Teutsche Liedlin. Nürnberg 1569. Vgl. hierzu Reinhard Oppel: Jacob Meiland 1542–1577. Ein Beitrag zur Geschichte des Ansbacher Hofes. Pfungstadt 1911, S. 31 sowie Ernst Roller: Musikpflege und Musikerziehung in der Reichsstadt Heilbronn vom Beginn der Reformation bis zum Dreißigjährigen Krieg (Kleine Schriftenreihe des Archivs der Stadt Heilbronn 1). Heilbronn 1970, S. 34f. Ähnliche Phänomene sind zudem bei frühneuzeitlichen Schreibkalendern, Stammbüchern und Alben zu beobachten, vgl. hierzu das Forschungsprojekt von Sylvia Brockstieger, das sie im Rahmen des SFB 933 „Materiale Textkulturen" zu „Wissensordnung und Biographie: Kalkulierte Handschriftlichkeit in der gedruckten Wissensliteratur der Frühen Neuzeit (16. und 17. Jahrhundert)" durchführt. URL: https://www.materiale-textkulturen.de/teilprojekt.php?tp=B13&up= [letzter Zugriff am 02.08.2021].

jeglicher musikalischer Notation ein.[26] Dies änderte sich im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts drastisch: Für den Zeitraum zwischen 1567 und 1650 lassen sich etwa 340 Liedsammlungen nachweisen, teilweise allerdings nur implizit über Titelnennungen (vgl. die Korpusbeschreibung in Kap. 1). Sara E. Dumont listet in ihrer Studie für den Zeitraum 1570 bis 1630 insgesamt 932 Druckoffizinen in 202 Städten im deutschsprachigen Raum auf.[27] In 52 Städten, also etwa einem Viertel der Städte, wurden auch Musikdrucke produziert. Nichtsdestotrotz fungierte der Musikdruck im deutschsprachigen Raum überwiegend als Nebenbeschäftigung. Im Gegensatz zu Italien und Frankreich mit spezialisierten Notendrucker*innen waren die deutschen Musikdrucker*innen in erster Linie Buchdrucker*innen.[28] Auch die für Notendrucke bekannte Nürnberger Druckoffizin Katharina Gerlachs stellte neben den Notendrucken theologische, mathematische und wissenschaftliche Werke, antike und moderne Klassiker, medizinische Schriften, praktische Literatur z. B. zu Handelsmessen und Flugschriften zur Verbreitung von Neuigkeiten her (vgl. Kap. 4.1).[29]

Mit der verbesserten Drucktechnik des einfachen Typendrucks in den 1530er Jahren wurde es möglich, Notendrucke zu vervielfältigen und eine wesentlich größere geographische Verbreitung zu erreichen.[30] Besonders in Form von Flugblättern und Flugschriften wurde der Musikdruck und damit auch der Lieddruck zum Massenmedium.[31] Und doch blieben gedruckte Liedsammlungen aufgrund ihres Preises noch bis weit ins 17. Jahrhundert einer kleinen Bevölkerungsgruppe vorbehalten, auch wenn Lieddrucke durch die neue Drucktechnik erschwinglicher wurden und zumeist Gebrauchsgegenstände waren. Zu den Rezipient*in-

26 Vgl. Lindmayr-Brandl/Giselbrecht/McDonald: Introduction, S. 9. Stand: 12.08.2016. Vgl. dafür auch die Datenbank vdm – Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke, URL: http://www.vdm16.sbg.ac.at [letzter Zugriff am 24.02.2022].

27 Vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 19f.

28 Vgl. Schwindt: Zwischen Musikhandschrift und Notendruck, S. 163 sowie Andrea Lindmayr-Brandl: ‚Teutsche Liedlein' im frühen Notendruck. Ein neuer Blick. In: Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein' des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018, S. 19–30, hier S. 27.

29 Vgl. die Auflistungen in Susan Jackson: Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg. 2 Bde. Ann Arbor 1998. Bd. 1, S. 46–50, Bd. 2: Catalogue of Music Editions, S. 221–233 sowie S. 555–566.

30 Vgl. Lindmayr-Brandl/Giselbrecht/McDonald: Introduction, S. 10.

31 Vgl. hierzu Grosch: Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert; Michael Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt am Main 1991 sowie ders.: Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. Frankfurt am Main 2002.

nen gehörten die Mitglieder des Adels und zunehmend auch des Bürgertums (vgl. Kap. 2.3).[32]

Der Aussage Katharina Bruns', das deutsche weltliche Lied um 1600 wäre „in erster Linie gedrucktes Repertoire" und die „wenigen überlieferten Handschriften" stellten überwiegend Abschriften gedruckter Sammlungen dar, ist nicht ohne weiteres zuzustimmen:[33] Musikmanuskripte sind wenig erschlossen, und es wäre fatal, aus der mangelnden Erschließung und der schmalen Überlieferung auf eine kleine Anzahl und einen niedrigen Stellenwert musikalischer Handschriften zu schließen. Auch Tabulaturen für Laute oder Orgel wurden bislang wenig von der Forschung beachtet: Entsprechende Untersuchungen böten sicher ein noch vielfältigeres Bild der frühneuzeitlichen Liedkultur. Hingegen ist Bruns' Darstellung einer größtenteils fließend verlaufenden Druckaktivität zwischen 1570 und 1630 mit einem quantitativen Höhepunkt zwischen 1600 und 1615 zu bestätigen.[34] Bedeutende Druckorte waren München, Leipzig, Rostock, Frankfurt am Main, Coburg, Hamburg und Wittenberg; das unangefochtene Zentrum für deutschsprachige weltliche Lieddrucke stellte Nürnberg dar.[35] Um die 150 Lieddrucke wurden in Erst- und Folgeauflagen bis 1650 in Nürnberger Offizinen gedruckt. München bildete in den 1570er bis 1590er Jahren ein zweites Zentrum für den Musikdruck: Adam Berg druckte zahlreiche Liedsammlungen von Orlando di Lasso, Ivo de Vento und Jacob Regnart.[36]

Nur wenige Städte wiesen eine kontinuierliche Musikdruckaktivität zwischen 1570 und 1650 auf.[37] Meist gab es in den Städten eine Druckwerkstatt, die Musikdrucke produzierte und die Produktion nach einem begrenzten Zeitraum wieder einstellte, sei es, dass der*die entsprechend kompetente Drucker*in weiterzog

32 Vgl. Richter: Das Volkslied im 17. Jahrhundert, S. 20.

33 Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 14.

34 Vgl. für die folgenden Ausführungen Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 14–20. Bruns grenzt ihren Untersuchungszeitraum bis 1636 ein, während die vorliegende Studie Lieddrucke bis etwa 1650 berücksichtigt und darum modifizierte Zahlen aufweist.

35 Dies lässt sich anhand der reinen Anzahl an Druckwerkstätten in den Städten zwischen 1570 und 1630 belegen: München besaß 5, Leipzig 37, Rostock 10, Frankfurt am Main 46, Coburg 7, Hamburg 21, Wittenberg 37 und Nürnberg 29 Druckoffizinen, von denen aber nicht jede Musikdrucke produzierte, vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 19f.

36 Zwar gab es in München zwischen 1570 und 1630 fünf Druckoffizinen, aber nur eine druckte Musik, dafür über einen Zeitraum von etwa fünfzig Jahren: Adam Berg übernahm die Werkstatt 1564, und noch 1611 druckte seine Frau Anna weiter, die nach dem Tod ihres Mannes 1591 die Werkstatt fortführte. So prägte diese Offizin durch ihre Lieddrucke die Münchner Liedkultur, vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 16.

37 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 15f.

oder die Druckerei geschlossen wurde. Über eine längere Zeitspanne trugen lediglich Druckoffizinen in Wittenberg, Frankfurt am Main, München, Leipzig und besonders Nürnberg zu einer Verbreitung deutschsprachiger weltlicher Lieddrucke um 1600 bei. Bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts etablierte sich Nürnberg als international bedeutsames Zentrum des Musikdrucks, an dem die Drucker Johannes Petreius, Hieronymus Formschneider, Valentin Neuber und Johann vom Berg maßgeblich beteiligt waren (zur vom Berg-Gerlach-Kauffmannschen Offizin vgl. Kap. 4.1). Nürnberg dürfte somit gleichberechtigt neben Venedig und Antwerpen als europäischen Druckzentren gestanden haben.[38]

2.1.2 Lieddruck mit und ohne Noten

Lieder wurden in Musikdrucken mit Noten und in Textdrucken ohne Noten überliefert.[39] Im 16. und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein bildeten gedruckte Liedsammlungen mit Noten den Standard. Wenn Lieder als reine Textdrucke ohne Noten überliefert wurden, war meist eine Melodie in Form eines Textincipits mit der Formulierung „in der Weise“ oder „im Thon von [xy] zu singen“ angegeben. Weise und Ton beschrieben eine musikalisch-sprachliche Struktur: Melodie, Reimschema, metrischer Bau und Strophenform. In der Liedpraxis um 1600 gab es viele populäre Lieder mit weltlichem oder geistlichem Text, die weit verbreitet waren. Für neue Lieder wurden bekannte Melodien neu textiert – solche Kontrafakturen konnten wiederum weltlich oder geistlich sein.[40] Mit einer solchen Melodie war

38 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 17f. Nürnberg als Zentrum des deutschsprachigen weltlichen Liedes um 1600 erhielt bereits wissenschaftliche Aufmerksamkeit, so z. B. in der Studie von Lini Hübsch-Pfleger: Das Nürnberger Lied im deutschen Stilwandel um 1600. Heidelberg 1944.

39 Zur Überlieferung von lyrischen Texten bis zum 16. Jahrhundert vgl. Franz-Josef Holznagel: Formen der Überlieferung deutschsprachiger Lyrik. In: Neophilologus 90 (2006), S. 355–381.

40 Kontrafaktur wird hier im literaturwissenschaftlichen Sinn verstanden; sie bezeichnet ein „Verfahren der Textproduktion“ und „unterscheidet sich von der Parodie durch den Verzicht auf die Komisierung der Vorlage(n)“, vgl. hierzu Theodor Verweyen/Gunther Witting: Art. „Kontrafaktur“. In: RLW[3], Bd. 2 (2007), S. 337–340, hier S. 337. Musikwissenschaftlich wird von einer Kontrafaktur dann gesprochen, wenn ein weltliches Lied mit einem neuen geistlichen Text unterlegt wird und vice versa, vgl. Georg von Dadelsen: Art. „Parodie und Kontrafaktur“. In: MGG[2], Sachteil 7 (1997), Sp. 1394–1416, hier Sp. 1395. Einen detaillierten Forschungsüberblick bietet Astrid Dröse und spricht in einer Kontrafaktur/Parodie dem Liedsatz eine ‚doppelte Textualität‘ zu: Die Melodie bzw. der Liedsatz weckt Assoziationen an den ersten Liedtext, der mit einem neuen ersetzt worden war. Im Moment des Vortrags holt die Musik diesen ersten Liedtext „in die Präsenz“ und ermöglicht somit eine parallele Rezeption (S. 333), vgl. Dröse: Georg Greflinger, S. 323–337.

meist eine Art Hypotext verknüpft, dessen Incipit dann als Quellenangabe diente, wenn der neue Liedtext ohne die dazugehörigen Noten abgedruckt wurde.

In der Flugpublizistik waren reine Textdrucke mit sprachlichen Melodieangaben üblich. Anhand dieser Melodieangabe wurde eine explizite Formvorlage vorgegeben, auf die sich der neue Liedtext inhaltlich aber nicht zwingend beziehen musste.[41] Die Melodie wurde dabei als bekannt und verbreitet vorausgesetzt und diente als Medium zur Verbreitung des Textes.[42] Aufschlussreich für die Möglichkeiten, zwischen verschiedenen medialen Formen zu wechseln, sind besonders sogenannte Liedtypen oder Liedfamilien, wie sie in der jüngeren musikwissenschaftlichen Forschung zur überlieferungs- und kulturgeschichtlichen Erforschung von Liedern angewendet werden, um (nicht nur) das Verhältnis von Medien und Liedern zu bestimmen.[43] Zuletzt untersuchte Birgit Lodes die Liedfamilie *Mein Frau Hilgart* von Orlando di Lasso und arbeitete die Aussagen im Liedtext zu Geschlechterverhältnissen im ausgehenden 16. Jahrhundert heraus.[44]

Reine Textsammlungen in Versform, ohne Melodien überliefert, erschienen im deutschsprachigen Raum vereinzelt bereits in den 1530er Jahren mit den Drucken von ‚Bergreihen'.[45] Mit dem *Ambraser Liederbuch* (1582) proklamiert Nicole Schwindt Lied- und Gedichtsammlungen ohne Noten zum „repräsentativen Buch-

---

41 Vgl. die grundlegende Studie von Daniel Bellingradt: Flugpublizistik und Öffentlichkeit um 1700. Dynamiken, Akteure und Strukturen im urbanen Raum des Alten Reiches (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 26). Stuttgart 2011.

42 Vgl. Lohmeier: Die Verbreitungsformen des Liedes im Barockzeitalter, S. 42–44.

43 Vgl. hierzu Grosch: Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert, S. 108–178, der fünf Typen der Liedüberlieferung untersucht und auf weitere Analysen verweist, hier S. 108, Anm. 78.

44 Vgl. Birgit Lodes: Liederliche Männer, böse Frauen und gute Ehen. Zu Orlando di Lassos Lied *Mein Frau Hilgart*. In: Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein' des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018, S. 157–199.

45 Vgl. die Zusammenstellungen Etliche hubsche bergkreien/ geistlich vnd weltlich zu samen/ gebracht. Zwickau 1531 sowie Bergkreyen. Etliche Schöne gesenge, newlich züsamen gebracht, gemehret vnd gebessert. Nürnberg 1536 und 1537. Unter ‚Bergreihen' sind nach der ursprünglichen Bedeutung „Tanzlieder der Bergleute zu verstehen"; bereits für die erste Blütezeit der Bergreihen im 16. Jahrhundert ist jedoch kennzeichnend, dass „in wenigen Liedern auf Bergbau und Bergleute inhaltlich Bezug genommen", sondern die Bezeichnung als Oberbegriff verwendet wurde: Balladen, Liebes- und Trinklieder, geistliche Lieder und Hofweisen. Der textlich-inhaltlichen Mehrdeutigkeit der ‚Bergreihen' entspricht auch eine Mehrdeutigkeit in der musikalischen Faktur, sodass eher „das gemeinsame Kadenzieren aller Stimmen an den Zeilenenden, die von dem nachfolgenden Zeilenanfang durch Fermaten oder Pausen getrennt sind", als Merkmal der Satzart gelten kann, vgl. Wolfram Steude (Kurt Gudewill): Art. „Bergreihen (Bergreyen, Bergkreyen)". In: MGG^2, Sachteil 1 (1994), Sp. 1413–1417, hier Sp. 1413–1415.

typus“, ohne jedoch diese These zu belegen.[46] In den Quellen lassen sich Lieddrucke ohne Noten bis etwa 1630 kaum ausfindig machen. Die beiden 1601 und 1602 gedruckten Textsammlungen ohne Noten *Schönes Blumenfeldt* des Dichters und Agenten Theobald Hock und *Blumm vnd Außbund Allerhandt Außerlesener Weltlicher/ Züchtiger Lieder vnd Rheymen* des Übersetzers Paul von der Aelst stellen in dieser Form zu dieser Zeit Ausnahmen dar.[47]

Ab den 1630er Jahren etablierten sich reine Textdrucke ohne Noten als parallele Überlieferungsform, die zunehmend explizit als Lied bezeichnete Texte und musiklose Gedichte umfassten. 1624 veröffentlichte Martin Opitz sein *Buch von der Deutschen Poeterey* und setzte damit einen beispiellosen Aufschwung der deutschsprachigen Literatur und Sprache in Gang (vgl. Kap. 5.2). Durch Opitz’ Beitrag zur Emanzipation der deutschen Literatur von der neulateinischen wurde erstere enorm aufgewertet. Dergestalt konkurrenzfähig mit den anderen europäischen avancierten volkssprachigen Literaturen gewannen die deutschen Dichter*innen des 17. Jahrhunderts das Selbstbewusstsein, musikunabhängige Gedichtsammlungen zu publizieren und damit zu einer Fortentwicklung der deutschen Literatur und Sprache beizutragen. Vor diesem Hintergrund erscheint es schlüssig, dass der Druck notenloser Gedichtsammlungen auch durch Martin Opitz befördert wurde.[48] So veröffentlichten zahlreiche Dichter*innen wie Christian Brehme, Gottfried Finckelthaus, Paul Fleming, Anna Ovena Hoyer und David Schirmer Zusammenstellungen ihrer Gedichte und Lieder, teilweise mit

46 Schwindt: Zwischen Musikhandschrift und Notendruck, S. 183.

47 Vgl. Theobald Hock: Schönes Blumenfeldt. Liegnitz im Elsaß 1601 sowie Paul von der Aelst: Blumm vnd Außbund Allerhandt Außerlesener Weltlicher/ Züchtiger Lieder vnd Rheymen. Deventer 1602. Zum *Schönen Blumenfeldt* gibt es eine historisch-kritische Edition: Klaus Hanson (Hrsg.): Theobald Höck: „Schönes Blumenfeld“. Kritische Textausgabe (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 194). Bonn 1975; zudem sei exemplarisch ein Sammelband zu Theobald Hock genannt, vgl. Ralf Georg Bogner/Sikander Singh (Hrsg.): Text und Kontexte: Theobald Hocks Schönes Blumenfeldt (1601) (Passagen. Literaturen im europäischen Kontext 4). Tübingen 2019.

48 Zum Verhältnis von Lied- und Gedichtsammlungen mit und ohne Noten gibt es bislang wenig Forschung. Genannt sei Werner Braun: Lieder ohne Noten: Christian Brehme (1637 und 1640). In: Christoph-Hellmut Mahling/Ruth Seiberts (Hrsg.): Festschrift für Walter Wiora zum 90. Geburtstag. Tutzing 1997, S. 24–33. Ulrich Sommerrock beschreibt, wie eng Lied und Gedicht im Elisabethanischen England verknüpft sind, und vermutet eine Verbindung zwischen der Veröffentlichung von Lyriksammlungen und der Publikation von Liederbüchern: Es sei auffällig, dass „zwischen 1602 und 1614 keine Lyriksammlungen veröffentlicht wurden, daß aber von 1588 bis 1632 achtzig Bücher mit weltlichen Liedern, im Zeitraum von 1602 bis 1614 allein 22 Ayre-Bücher gedruckt wurden.“ Ulrich Sommerrock: Das englische Lautenlied (1597–1622). Eine literaturwissenschaftlich-musikologische Untersuchung (Theorie und Forschung 111; Literaturwissenschaft 6). Regensburg 1990, S. 7. Weitere Schlussfolgerungen zieht er nicht.

einer sprachlichen Melodieangabe, teilweise ohne, die der Musikwissenschaftler Werner Braun als „Poeteneditionen“ bezeichnete.[49] Auch mehr gemischte Sammlungen erschienen, die Gedichte mit Noten und musiklose Gedichte umfassten wie beispielsweise von den Dichtern Johann Christoph Göring, Philipp von Zesen, Georg Greflinger, Johann Rist, Friedrich Spee oder Rudolf Wasserhun.[50] Diese Entwicklung fand im ganzen deutschsprachigen Raum statt.

Die parallelen Überlieferungsformen von Liedern in Sammlungen mit und ohne Noten im 17. Jahrhundert illustrieren, wie sich die verschiedenen Lied-Konzeptionen veränderten. So lassen sich an der Präsenz oder Abwesenheit von Noten in Liedsammlungen der Wandel und die wachsende Verselbstständigung des ‚literarischen‘ und des ‚musikalischen‘ Liedes erkennen: Ohne Noten und zunehmend auch ohne Melodieangaben in Incipit-Form als explizite Hinweise schwand der Gedanke an die musikalische Realisierung eines Liedes, sei es gesungen oder instrumental musiziert. Notenlose Liedsammlungen wurden zu Gedichtsammlungen und zu Leseliteratur.

Auffallend ist, dass die literaturwissenschaftliche Forschung zumeist die Sammlungen ohne Noten in den Blick nahm. Die Frage der Überlieferung – Handschrift oder Druck – spielte offensichtlich eine untergeordnete Rolle. Das könnte erklären, warum die handschriftlichen notenlosen Liedsammlungen des oberösterreichischen Dichters Christoph von Schallenberg (1561–1597) und des ostpreußischen Dichters Abraham von Dohna (1579–1631) wie auch die beiden anonym erschienenen Zusammenstellungen *Raaber Liederbuch* und *Jaufner Liederbuch* im Gegensatz zu den Liedsammlungen mit Noten wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielten.[51] Es scheint, als könnte durch die Abwesenheit von Noten die musikalische Dimension der Lieder ausgeblendet und ausschließlich die textlichen Aspekte berücksichtigt werden.[52] Mittlerweile stellt diese Haltung glück-

---

49 Vgl. Braun: Thöne und Melodeyen, S. 62.

50 Vgl. zu den deutschsprachigen Liederbüchern auch Harper: German Secular Song-Books.

51 Die vier genannten Sammlungen liegen mittlerweile gedruckt vor, vgl. Hinterndorfer (Übersetzer und Hrsg.): Christoph von Schallenberg: Sämtliche Werke und Briefe, S. 217–287 (deutschsprachige Dichtung), S. 305–307 und 325–333; Roloff: Abraham Burggraf zu Dohna – ein ostpreußischer Dichter zu Beginn des 17. Jahrhunderts; Nedeczey (Hrsg.): Das Raaber Liederbuch; Waldberg (Hrsg.): Das Jaufner Liederbuch. Stellvertretend für die spärliche, aber immerhin vorhandene Forschungsliteratur sei der Beitrag von Achim Aurnhammer genannt, in dem er u. a. Liedtexte von Schallenberg und Dohna untersucht, ders.: Präsenz und Funktion des antiken Mythos in ‚Teutschen Liedlein‘ um 1600. In: Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein‘ des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018, S. 271–288.

52 Noch in seiner 2004 erschienenen Publikation nimmt Bernd Prätorius an, dass bei gedruckten Liederbüchern ohne Noten des 17. Jahrhunderts nicht mehr „an einen musikalischen Vortrag“

licherweise die Ausnahme dar: Zahlreiche Frühe Neuzeit-Wissenschaftler*innen wie beispielsweise Irmgard Scheitler oder Astrid Dröse integrieren musik-, literatur- und sozialgeschichtliche Aspekte in ihre Forschung, um dem Gegenstand gerecht zu werden.[53]

2.1.3 Einzeldruck und Sammeldruck

Ein weiterer grundlegender Bestandteil des mediengeschichtlichen Wandels im 16. Jahrhundert war die Entwicklung vom Sammeldruck zum Einzeldruck. Analog zum Geschmackswandel in den 1560er Jahren lässt sich in den Publikationsformen eine Veränderung in der Art und Weise der Zusammenstellung von Liedsätzen konstatieren (vgl. Kap. 3.1): In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden fast ausschließlich Sammeldrucke hergestellt und veröffentlicht.[54] Prominente Beispiele sind die Sammeldrucke des Druckers und Herausgebers Hans Ott sowie die fünfbändige Zusammenstellung des Verlegers und Sammlers Georg Forster.[55]

Das literaturwissenschaftliche Begriffspendant der Anthologie wird hier synonym zum Sammeldruck verwendet.[56] Sie versammelt meist kurze Texte,

gedacht worden sei, vgl. ders.: „Liebe hat es so befohlen“. Liebe im Lied der Frühen Neuzeit (Europäische Kulturstudien 16). Köln et al. 2004, Einleitung, S. 15.

53 Vgl. Scheitler: Melodien und Gattungen anderer Nationen sowie Dröse: Georg Greflinger.

54 Ein Sammeldruck besteht aus mehr als einem Werk von mehr als einem Komponisten und umfasst etwa zwischen 40 und 130 Liedsätze. Meist wurden sie von einem*einer Drucker*in und/oder Verleger*in kompiliert und herausgegeben, vgl. die Definition in RISM, Serie B: Recueils imprimés. VIe – XVIIe siècles. Ouvrage publié sous la direction de François Lesure. I Liste chronologique (= Sammeldruckwerke des 16.–17. Jahrhunderts). München-Duisburg 1960. S. 45.

55 Vgl. Hans Ott: Hundert vnd fünfftzehen guter newer Liedlein. Nürnberg 1544; Georg Forster: Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein. Nürnberg 1539; ders.: Der ander theil/ Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein. Nürnberg 1540; ders.: Der dritte teyl/ schöner/ lieblicher/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein. Nürnberg 1549; ders.: Der Vierdt theyl/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein. Nürnberg 1556 sowie ders.: Der Fünffte theil/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein. Nürnberg 1556. Forsters erster Band umfasst 130, der zweite 71, der dritte 80, der vierte 40 und der fünfte 52 Liedsätze. Vgl. auch die Übersicht bei Helmuth Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640). Faksimile-Nachdruck der Erstausgabe [1938]. Tutzing 1967, S. 209.

56 Eine Anthologie bezeichnet die Zusammenstellung ausgewählter Texte verschiedener Autoren ebenso wie eine Auswahl aus dem Werk ausschließlich eines Schriftstellers, vgl. Günter Häntzschel: Art. „Anthologie“. In: RLW^3, Bd. 1 (2007), S. 98–100, hier S. 98. Hier wird der Ausdruck Anthologie entsprechend der ersten Bedeutung verwendet. Rüdiger Nutt-Kofoth behandelt zwar Editionsformen der Lyrik, geht aber nicht auf Anthologien ein, ders.: Zur Geschichte der Lyrik-Edition. In: Dieter Burdorf (Hrsg.): Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin (Beihefte zur editio 33). Berlin 2010, S. 17–37.

die Herausgeber*innen zu unterschiedlichen Zwecken und nach verschiedenen Kriterien zusammenstellen. Conrad Wiedemanns Definition der griechischen Bezeichnung Anthologie lässt sich problemlos von Texten auf Kompositionen übertragen:[57] Sie beschreibt „in der Regel eine qualitative Auswahl aus anerkannten poetischen Werken nach thematischen, historischen, regionalen oder gattungsmäßigen Gesichtspunkten",[58] zu ergänzen wären noch Gebrauchssituationen und Überblicke über Entwicklungen und Autoren.[59]

Aufschlussreich ist Günter Häntzschels Hinweis auf Sammlungen humanistisch-neulateinischer Poesie Ende des 16. Jahrhunderts mit Titeln wie *Silvae* oder *Delitiae poetarum*.[60] Diese Formulierungen finden sich sinngemäß in deut-

---

57 Vgl. Conrad Wiedemann: Vorspiel der Anthologie. Konstruktivistische, repräsentative und anthologische Sammelformen in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. In: Joachim Bark/Dietger Pforte (Hrsg.): Die deutschsprachige Anthologie. 2 Bde. Hier Bd. 2: Studien zu ihrer Geschichte und Wirkungsform (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts 2, 2). Frankfurt am Main 1969, S. 1–47. Wiedemann differenziert nicht zwischen Vers- und Prosa-Anthologien und berücksichtigt auch kaum die Liedkultur. Im Abschnitt zu Lied und Gedicht untersucht er Julius Wilhelm Zincgrefs *Anhange Unterschiedlicher außgesuchter Getichten anderer mehr teutschen Poeten*, den dieser 1624 der nicht autorisierten Ausgabe von Martin Opitz' *Teutschen Poemata* beifügte, diskutiert die Frage, ob Heinrich Alberts achtbändige Sammlung *Arien oder Melodeyen* (1638–1650) als Anthologie gelten können, und behandelt das 1656 anonym erschienene *Venus-Gärtlein*, das er als „echte Anthologie" klassifiziert (S. 37). Begründet wird das mit der im *Venus-Gärtlein* vorhandenen „Vermittlung zwischen Volks- und Bildungssprachlichem", die über „das Medium der Musik mühelos" zu geschehen scheint: „Wo die Musik nicht vermittelt, bleiben die Grenzen starr", konstatiert Wiedemann (S. 37). Insofern ist es umso verwunderlicher, dass er die zahlreichen Liedsammlungen des 17. Jahrhunderts nicht beachtet, auch wenn er abschließend zugesteht, die kirchlichen Gesangbücher mangels musikwissenschaftlicher und theologischer Kompetenz auszusparen (S. 46). Auch Günter Häntzschel lässt die Liedkultur außen vor: „Doch werden mittelalterliche und frühneuzeitliche Sammlungen von Liedern, Sangsprüchen, Sentenzen, Sprichwörtern u. ä. in der Regel nicht zur Geschichte der Anthologie gezählt." Ders.: Art. „Anthologie", S. 99. Begründet wird diese Aussage nicht, dabei böte eine Studie zu Anthologien in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts, die Lieddrucke und Gedichtsammlungen berücksichtigt, sicher aufschlussreiche Erkenntnisse.

58 Wiedemann: Vorspiel der Anthologie, S. 2.

59 Vgl. Häntzschel: Art. „Anthologie", S. 98.

60 Vgl. Häntzschel: Art. „Anthologie", S. 99. Exemplarisch sei hier auf die vielbändige Anthologie neulateinischer Humanistenpoesie des Heidelberger Polyhistors Janus Gruter verwiesen, ders.: Deliciae poetarum Italorum. 2 Bde. Frankfurt am Main 1608; ders.: Deliciae poetarum Gallorum. 3 Bde. Frankfurt am Main 1609; ders.: Deliciae poetarum Germanorum. 6 Bde. Frankfurt am Main 1612 sowie ders.: Deliciae poetarum Belgicorum. 4 Bde. Frankfurt am Main 1614. Vgl. hierzu Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): Die deutschen Humanisten. Dokumente zur Überlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur in der frühen Neuzeit (Europa humanistica 4). 5 Bde. Abteilung 1: Die Kurpfalz. Bd. I/2: Janus Gruter. Turnhout 2005, S. 532–1222.

scher und lateinischer Sprache auch in Titeln deutschsprachiger Lieddrucke um 1600. Stellvertretend seien das *Lieb gärtlein* (1598) des Göttinger Musiklehrers Johannes Nesenus, die *Flores musicales* (1610) des Coburger Kapellmeisters Melchior Franck, die *Deliciæ Pastorum Arcadiae* (1624) des Hamburger Kapellmeisters Thomas Selle sowie die *Liebes-Meyen-Blühmlein* (1645) des Pfarrers und Lyrikers Johann Christoph Göring genannt.[61] Für die Liedsammlungen stand primär das vielfältige Repertoire im Vordergrund; die Unterscheidung zwischen Einzel- und Sammeldruck verlor an Relevanz. Ein Raubdruck mit Liedern Heinrich Alberts 1648 wurde mit *Poetisch-Musicalisches Lust Wäldlein* betitelt und acht Jahre später erschien anonym der Sammeldruck *Venus-Gärtlein*, der ebenfalls den Gedanken der Natur als Illustration der Vielfalt heterogener poetischer Kleinformen nutzte.[62] In seiner *Poeterey* (1624) zählte Martin Opitz „Sylven oder wälder" als eigenständige lyrische Gattung auf (vgl. Kap. 5.2). Zumindest implizit scheinen hier Bezüge zwischen humanistisch-neulateinischer Anthologie und deutschsprachiger Liedkultur auf, auch wenn sie mangels weiterer Forschung zunächst nur anhand der Titelformulierungen konstatiert werden können.

Orlando di Lassos erste deutschsprachige Liedsammlung *Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen* (1567) enthält 15 Liedsätze, für die sämtlich Lasso selbst verantwortlich zeichnete – ein sogenannter Einzeldruck (vgl. zu dieser Sammlung Kap. 3.1).[63] Rasch erschienen weitere Individualdrucke: In den folgenden fünf Jahren bis 1573 waren es allein zwölf Einzeldrucke, in denen Komponisten ausschließlich ihre eigenen Kompositionen veröffentlichten.[64] In den allermeisten Fällen publizierten die Komponisten selbst ihre Kompositionen, lediglich in Ausnahmefällen, beispielsweise bei posthumen Drucklegungen oder Übersetzungen, übernahmen Kollegen oder Drucker diese Aufgabe. So gab der Sänger

61 Vgl. Johannes Nesenus: Lieb gärtlein/ Darinnen etzliche Teutsche/ Liebliche/ vnd höfliche Liedlein. Mühlhausen 1598; Melchior Franck: Flores musicales. Neue Anmutige Musicalische Blumen. Nürnberg 1610; Thomas Selle: Deliciæ Pastorum Arcadiae, H. E. Arcadische Hirten-Frewd. Hamburg 1624 sowie Johann Christoph Göring: Liebes-Meyen-Blühmlein oder Venus-Rosen-Kräntzlein. Hamburg 1645. Auch im geistlichen Lied werden diese Bezeichnungen verwendet, vgl. Bernhard Klingenstein (Hrsg.): Rosetvm Marianvm. Vnser lieben Frawen Rosengertlein. Dillingen 1604.

62 Vgl. Poetisch-Musicalisches Lust Wäldlein. Königsberg 1648 sowie Venus-Gärtlein: Oder Viel Schöne, außerlesene Weltliche Lieder (^{2}1659).

63 Vgl. Lasso: Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen (1567). Ein Einzel- bzw. Individualdruck umfasst mehrere Werke ausschließlich eines Komponisten, vgl. die Definition in RISM, Serie A/I/1: Einzeldrucke vor 1800. Redaktion: Karlheinz Schlager. Bd. 1 Aarts – Byrd. Kassel et al. 1971. S. 31*.

64 Vgl. Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), S. 208.

und Komponist Johann Pühler 1570 Christian Hollanders *Newe Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein* nach dessen Tod 1568/69 heraus und besorgte 1582 eine Ausgabe von Orlando di Lassos französischen Liedsätzen mit deutschen Texten „mit des *Authoris* bewilligung".[65]

Die mediengeschichtlichen Veränderungen, hier sichtbar am allmählichen Wandel des Publikationstyps von Liedsätzen, waren Bestandteil übergreifender kultureller Prozesse. So druckte die Nürnberger Offizin vom Berg-Gerlach-Kauffmann Ende der 1580er Jahre umfangreiche Anthologien italienischer Vokalmusik, zusammengestellt und herausgegeben von Friedrich Lindner und Leonhard Lechner (vgl. Kap. 4.1). Anfang des 17. Jahrhunderts veränderten sich die Formen der Veröffentlichung: Italienische sowie italienisch orientierte Vokalmusik erschien zunehmend in Einzeldrucken. Diese zahlreichen Einzeldrucke aus der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts illustrieren zugleich eine Aufwertung, eine Professionalisierung und eine Individualisierung des Komponisten*der Komponistin. Ein*e Komponist*in trat selbstbewusst in Erscheinung und publizierte seine*ihre Werke. Präsentierten die Anthologien nach verschiedenen Kriterien noch das Repertoire und lag der Schwerpunkt auf dem Werk, so veränderte sich mit dem Publikationstyp Einzeldruck die Perspektive und der*die Komponist*in als Autor*in gewann an Aufmerksamkeit und Prestige.[66] Es wird deutlich: Neuheiten spiegelten sich immer auch in ihren Publikations- und Überlieferungsformen. Zugleich korrelierten die Neuerungen um 1600 mit dem späthumanistischen Programm einer Individualisierung und rückten mehr und mehr die kulturell handelnde Person in den Vordergrund.

2.1.4 Stimmbuch, Generalbass und Partitur

Das Stimmbuch war im 16. und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die geläufigste Präsentationsform für deutschsprachige weltliche Liedsammlungen und bezeichnete die gedruckte oder handschriftliche Aufzeichnung einer Einzelstimme aus einer mehrstimmigen Komposition.[67] Die Zahl der Stimmbücher für eine Sammlung orientierte sich überwiegend an den Kompositionen mit den meisten Stim-

65 Christian Hollander: Newe Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein. Hrsg. von Johann Pühler. München 1570 sowie Johann Pühler: Orlandi di Lasso, Etliche außerleßne/ kurtze/ gute geistliche vnd weltliche Liedlein. München 1582. Die Vorlage bildete Orlando di Lasso: Le premier livre de chansons. Antwerpen 1564. Hervorhebung im Original.

66 Unabhängig davon sind die topischen Bescheidenheitsfloskeln in den Paratexten, vgl. Kap. 2.3.

67 Vgl. Ludwig Finscher/Jessie Ann Owens: Art. „Stimmbuch", In: MGG^2, Sachteil 8 (1998), Sp. 1765–1775, hier Sp. 1765. Dies konnte eine Vokal- oder eine Instrumentalstimme sein.

men.[68] Für die kirchliche und die weltliche Musizierpraxis erwies sich die Notation mehrstimmiger Musik in Stimmbüchern als praktische Lösung, weil sich dadurch „die Ensembleaufstellung flexibler gestaltete und Mehrfach- oder Instrumentalbesetzung erleichterte".[69] Im deutschen Sprachraum setzten sich ab etwa 1520 die Stimmbücher für mehrstimmige Musik rasch und konsequent durch. Dies hing damit zusammen, dass die Druckoffizinen und Verlage, die auch Musik druckten und vertrieben, besonders in Städten mit aktivem bürgerlich-kulturellen Leben angesiedelt waren.[70] Sie bedienten das Musikleben nach dem ökonomischen Prinzip von Nachfrage und Angebot. Gerade die deutschsprachigen weltlichen Liedsammlungen mit ihren mehrstimmigen Kompositionen waren in privaten Musizierkreisen und Musikgesellschaften beliebt und verbreitet. Musiziert wurde im 16. und 17. Jahrhundert aus den Aufzeichnungen der Einzelstimmen, weshalb aus der Zeit bis ins späte 16. Jahrhundert hinein so gut wie keine Niederschriften in Partiturform überliefert sind.[71]

Ab etwa 1600 entwickelten sich ausgehend von Italien Monodie und Generalbass und lösten im Laufe des 17. Jahrhunderts die mehrstimmige Vokalpolyphonie ab. Um dramatische und lyrische Texte wirkungsvoll in Musik zu setzen, orientierte man sich an der antiken Monodie des griechischen Dramas, einem Sologesang mit Begleitung der Kithara. Dieser wurde als solistischer Gesangsvortrag mit Generalbassbegleitung umgesetzt. Der Generalbass (ital. Basso continuo), die ununterbrochene Basslinie, gab dem neuen musikalischen Satz sein Fundament. Seinen Ursprung fand er in der Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der es üblich wurde, aus aufführungspraktischen Gründen bei größeren Besetzungen oder mehrchörigen Kompositionen die Musizierenden durch ein Tasteninstrument, meist Orgel oder Cembalo, zu unterstützen. Aus

68 Vgl. Finscher/Owens: Art. „Stimmbuch", Sp. 1766 und Sp. 1774. Bei Sammlungen mit sehr unterschiedlicher Stimmenanzahl konnten auch mehrere Stimmen in einem Stimmbuch enthalten sein. Um welche Stimme es sich dann z. B. bei der Sexta vox handelte, wurde bei jedem Liedsatz neu angegeben (zweite Cantus-, Altus-, Tenor- oder Bassus-Stimme). Wenn lediglich ein oder zwei Liedsätze innerhalb einer Sammlung von der Standardbesetzung abwichen, wurden die zusätzlichen Stimmen auf die bestehenden Stimmbücher aufgeteilt. So finden sich im überwiegend vierstimmigen *Lieb gärtlein* von Johannes Nesenus eine fünf- und eine achtstimmige Komposition, deren eine respektive vier überzählige Stimmen in den vier Stimmbüchern abgedruckt sind, ders.: Lieb gärtlein/ Darinnen etzliche Teutsche/ Liebliche/ vnd höfliche Liedlein (1598).

69 Schwindt: Art. „Quellen", Sp. 1962.

70 Vgl. Schwindt: Art. „Quellen", Sp. 1774.

71 Vgl. Klaus-Jürgen Sachs/Thomas Röder: Art. „Partitur". In: MGG[2], Sachteil 7 (1997), Sp. 1424–1438, hier Sp. 1428. Nach 1600 stellte die Partitur primär das „Vermittlungsmedium vorwiegend für Kompositionen im Bereich dramatischer und konzertierender Vokalmusik" dar, die Stimmen waren nach Stimmlage und Schlüsselung aufgezeichnet, ebd., Sp. 1430.

dieser eher unverbindlich mitgespielten tiefsten Stimme einer mehrstimmigen Komposition wurde der Generalbass dann das wesentliche harmonische Fundament der Monodie. Dazu nutzten die Organisten und Cembalisten meist die Bass-Stimme als Notenaufzeichnung und ergänzten sie mit Ziffern für eine Begleitung aus dem Stegreif mittels eines harmonisch passenden Satzes.[72] Die Form der Notation – eine bezifferte Bass-Stimme oder auch die Außenstimmen als Gerüst des musikalischen Satzes – bildete ebenso eine Vorform der Partitur wie die jeweiligen Besetzungsalternativen mit einer vokalen, einer instrumentalen oder auch einer gemischten musikalischen Realisierung.[73]

Im deutschsprachigen Raum finden sich monodische Stücke in den frühen Opern, die Ende der 1620er Jahre entstanden sind. Als erste deutschsprachige Oper gilt das Musikdrama *Tragicomoedia von der Dafne* (1627), für das Martin Opitz das Libretto von Ottavio Rinuccini ins Deutsche übersetzte und bearbeitete, die heute nicht mehr erhaltene Musik stammte von Heinrich Schütz. Ihre Aufführung fand anlässlich der Hochzeit des Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt mit Prinzessin Sophie Eleonore von Sachsen am 13. April 1627 in Torgau statt.[74] Für denselben Anlass entstand auch Johann Nauwachs *Erster Theil Teütscher Villanellen mit 1. 2. vnd 3. Stimmen*.[75] Für seine 18 Kompositionen vertonte Nauwach zehn Texte von Martin Opitz, allerdings ohne dessen Namen zu nennen, und gestaltete sie musikalisch als Generalbasslieder: Nauwachs Sammlung stellt damit die erste Liedsammlung mit Generalbassliedern im deutschsprachigen Raum dar.[76]

Nauwachs Generalbasslieder sind als Partituren gedruckt und bieten in dieser Form ebenfalls das erste Werk. Weder zur musikstilistischen noch zur drucktechnischen Neuerung äußerte sich Nauwach. In seiner Titelformulierung findet sich hingegen implizit bereits ein Argument für den Partiturdruck: *Erster Theil Teütscher Villanellen mit 1. 2. vnd 3. Stimmen auf die Tiorba, Laute, Clavicymbel, vnd andere Jnstrumenta gerichtet*. Indem er seine Kompositionen für Zupf- und

---

72 Vgl. auch die Ausführungen von Sachs/Röder: Art. „Partitur“, Sp. 1429.

73 Vgl. Sachs/Röder: Art. „Partitur“, Sp. 1430.

74 Vgl. hierzu Rode-Breymann: Musikalische Lyrik im 17. Jahrhundert, S. 294–309 sowie die Studie von Braun: Thöne und Melodeyen, S. 151–163.

75 Vgl. Johann Nauwach: Erster Theil Teütscher Villanellen. Freiberg 1627. Weitere Teile erschienen nicht.

76 Vgl. Rode-Breymann: Musikalische Lyrik im 17. Jahrhundert, S. 300. Mit seinen Vertonungen von Gedichten Martin Opitz’ initiierte Nauwach eine Reihe weiterer Vertonungen wie z. B. von Caspar Kittel oder Johann Erasmus Kindermann, Caspar Kittel: Arien und Kantaten Mit 1. 2. 3. vnd 4. Stimmen. Dresden 1638; Johann Erasmus Kindermann: Opitianischer Orpheus, Daß ist Musicalischer Ergetzligkeiten, erster Theil. Nürnberg 1642 sowie ders.: Opitianischer Orpheus, Daß ist Musicalischer Ergetzligkeiten, Ander Theil. Nürnberg 1642.

Tasteninstrumente (Theorbe, Laute, Cembalo etc.) einrichtete, die in der Generalbassmusik eingesetzt wurden, zielte er auf eine Aufführung mit Generalbassbegleitung ab und sorgte für einen entsprechenden Notendruck.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts nahm die Anzahl der Generalbasslieder im Partiturdruck zu; die mehrstimmigen Liedkompositionen im Stimmbuchdruck wurden weniger.[77] Der Königsberger Domorganist Heinrich Albert (1604–1651), Vetter und Schüler von Heinrich Schütz, wurde mit seiner achtbändigen Sammlung *Arien oder Melodeyen* (1638–1650) zum führenden Liedkomponisten seiner Zeit.[78] Nahezu 200 formal heterogene Kompositionen wurden im Partiturdruck präsentiert und erhielten eine bezifferte Bassus-Stimme, die dem*der Generalbass-Spieler*in andeuteten, mit welchen Harmonien die jeweiligen Noten zu ergänzen waren.

Wie Johann Nauwach formulierte auch Heinrich Albert mit seinem Titel zum ersten Band 1638 die intendierte Aufführung mit Generalbassbegleitung: *In ein Positiv, Clavicimbel, Theorbe oder anders vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt*.[79] In der Vignette, die oberhalb der Leservorrede zu seiner *Musicalischen Kürbs Hütte* (1645) den Titel bietet und diesen im Vergleich zur Titelseite leicht variiert, nennt Heinrich Albert direkt die Partitur: *Partitura oder Tabulatur Heinrich Alberts Musicalischer Kürbs-Hütten Mit 3. Stimmen/ Worauß selbige Stücklein auff einem Positif oder Instrument/ nach Beliebung/ können mitmusiciret vnd gespielet werden*.[80] Den Druck in Partiturform rechtfertigt er zu Beginn der Leservorrede:

> Es würde sonder Zweiffel jedwederm Musicanten gar annehmlichen seyn/ wann ein Componist seinem Musicalischen Wercke die *Partituram* stracks beylegete; in Anmerckung des grossen Nutzes/ welcher/ so wol in Anstellung eines Stückes/ als auch im Spielen vnd Miteinstimmung eines Positifs/ Clavicimbels/ etc. in Erlernung guter Musicalischer Griffe darauß zu gewarten; [...] worauß denn auch ein *Director Chori*, viel mehr aber der Organist seinen Vortheil haben vnd nehmen kan [...].[81]

Die Partitur der Liedsätze erleichtere die Einstudierung, ermögliche die Unterstützung und Begleitung durch ein Generalbass-Instrument wie beispielsweise eine kleine Standorgel (Positiv) oder ein Cembalo und biete dem Generalbass-Spieler

77 Vgl. Braun: Thöne und Melodeyen, S. 59f.

78 Vgl. Braun: Thöne und Melodeyen, S. 172 sowie Rode-Breymann: Musikalische Lyrik im 17. Jahrhundert, S. 300–303.

79 Heinrich Albert: Erster Theil der Arien oder Melodeyen. Königsberg 1638. Vollstimmig steht hier für mehrstimmig: Die aufgezählten Instrumente können mehrere Töne gleichzeitig erzeugen.

80 Heinrich Albert: Musicalische Kürbs Hütte. Königsberg 1645. Ohne Blattangabe.

81 Albert: Musicalische Kürbs Hütte (1645), Leservorrede, ohne Blattangabe. Hervorhebungen im Original.

zudem die Möglichkeit, seine Spielfertigkeiten zu erweitern. Albert argumentiert aufführungspraktisch und pädagogisch: Seine Partituren nützen dem Musizieren und der Übung des Generalbass-Spiels und dienen dafür dem Organisten, stellen aber auch für den Chorleiter eine Hilfestellung dar.[82] Damit trugen sie zu einer Professionalisierung des Organisten- und Dirigentenwesens bei.

In deutschsprachigen weltlichen Musiksammlungen blieb bis weit ins 17. Jahrhundert das Stimmbuch die übliche Präsentationsform. Im Laufe der Zeit wandelte sich die Präsentationsform der Noten vom Stimmbuchdruck zum Partiturdruck, gekoppelt an musikstilistische Tendenzen von der mehrstimmigen Liedkomposition zum Generalbasslied. Das Medium passte sich folglich musikalischen und aufführungspraktischen Veränderungen an.

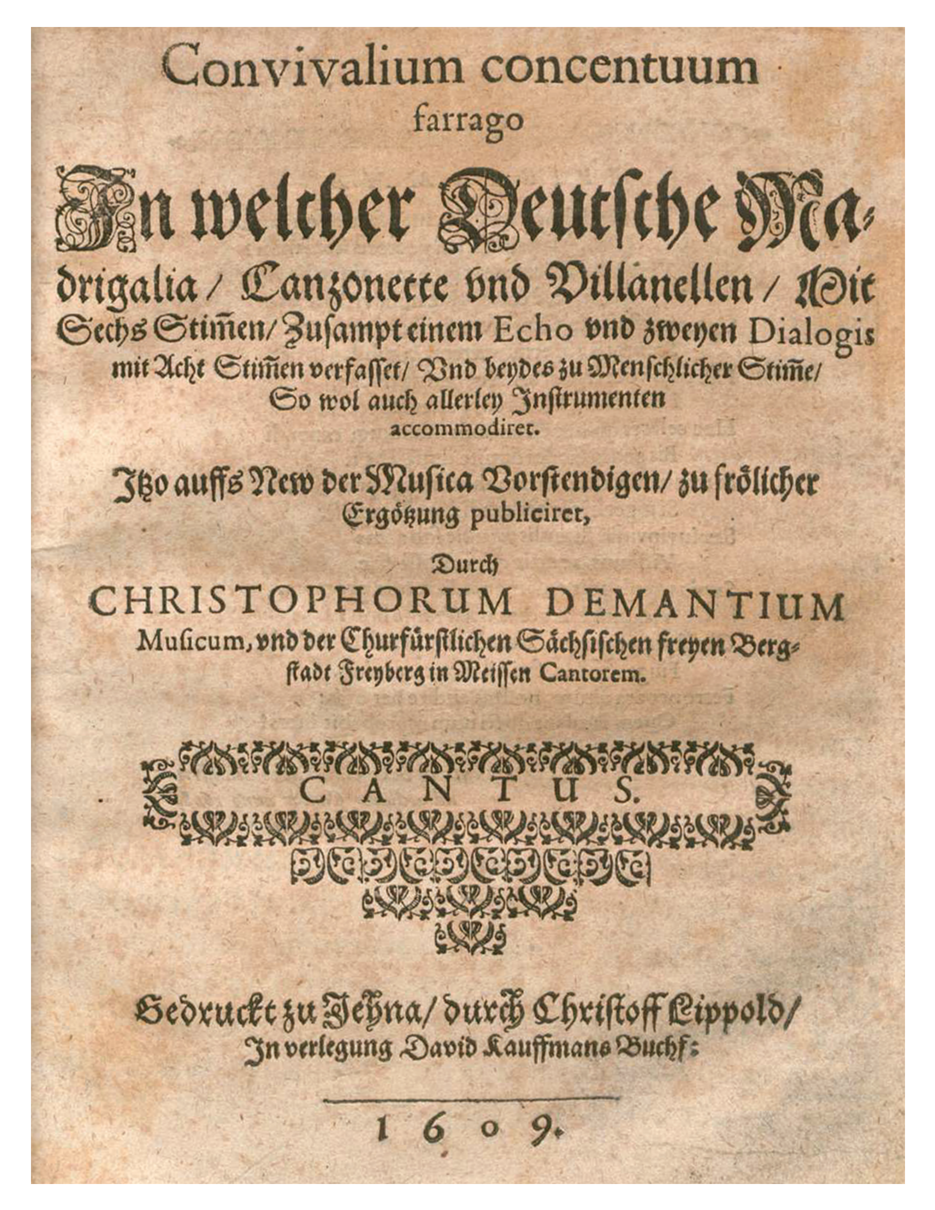
2.1.5 Paratexte in Lieddrucken

Das letzte Teilkapitel skizziert die Paratexte in weltlichen deutschsprachigen Lieddrucken.[83] Der folgende kursorische Überblick bietet den Versuch einer Klassifizierung und erläutert knapp Funktion und Zweck der jeweiligen Kategorie. Exemplifiziert wird dies an Johannes Christoph Demantius' *Convivalium concentuum farrago* (1609), das in seiner paratextuellen Gestaltung stellvertretend für das *gros* der Liedsammlungen steht (vgl. Abb. 1).

---

82 Für den Partiturdruck sind in den 1640er Jahren neben Heinrich Alberts *Arien oder Melodeyen* und der *Musicalischen Kürbs Hütte* stellvertretend noch Gabriel Voigtländers *Erster Theil Allerhand Oden vnnd Lieder* und die dreibändige *Sorgen-Lägerin* Johann Weichmanns zu nennen, Gabriel Voigtländer: Erster Theil Allerhand Oden vnnd Lieder. Sohra 1642; Johann Weichmann: Sorgen-Lägerin das ist Etliche Theile Geistlicher vnd Weltlicher zur Andacht vnd Ehren-lust dienende Lieder. Erster Theil. Königsberg 1648; ders.: Ander Theil Newer Geistlicher vnd Weltlicher Lieder. Königsberg 1648 sowie ders.: Dritter Theil Newer Geistlicher vnd Weltlicher Lieder. Königsberg 1648.

83 2008 konstatiert Nicole Schwindt im bereits zitierten Aufsatz, Paratexte seien in der musikwissenschaftlichen Forschung bislang kaum bearbeitet, geschweige denn systematisiert worden, vgl. dies.: Zwischen Musikhandschrift und Notendruck, S. 157, Anm. 1. Sie postuliert für das Verhältnis von Text und Paratext eine deutliche Trennung im Gegensatz zu literarischen Werken, und diese „Kluft" sei immanenter Bestandteil „der Sache selbst", S. 158. Dies liege daran, dass der Notentext als „visuelle Chiffre für die Klanggestalt", also für die akustische Realisierung, Teil der „musikalischen Substanz" sei, die Paratexte aber nicht (S. 158). Daraus ergibt sich die Frage, welcher Kategorie der vertonte Sprachtext zuzuordnen sei, dem Text oder dem Paratext, S. 158. Für Notendrucke um 1500, die Schwindt in ihrer Fallstudie untersucht, ist diese Frage nicht einfach zu beantworten: Meist war ausschließlich in der Tenor-Stimme der vollständige Text mit allen Strophen abgedruckt und die übrigen Stimen lediglich mit dem Text-Incipit gekennzeichnet. Für Liedsammlungen um 1600 lässt sich diese Frage leichter klären: Der Text ist in allen Stimmen abgedruckt, zudem sind die Strophen- und Versformen graphisch im Druckbild klar erkennbar. Der vertonte Sprachtext gehört zum Notentext und somit zur musikalischen Substanz.



Convivalium concentuum
farrago
In welcher Deutsche Madrigalia / Canzonette vnd Villanellen / Mit Sechs Stim̃en / Zusampt einem Echo vnd zweyen Dialogis mit Acht Stim̃en verfasset / Vnd beydes zu Menschlicher Stim̃e / So wol auch allerley Instrumenten accommodiret.
Itzo auffs New der Musica Vorstendigen / zu frölicher Ergötzung publiciret,
Durch
CHRISTOPHORUM DEMANTIUM
Musicum, vnd der Churfürstlichen Sächsischen freyen Bergstadt Freyberg in Meissen Cantorem.
CANTUS.
Gedruckt zu Jehna / durch Christoff Lippold / In verlegung David Kauffmans Buchf:
1609.

Abb. 1: Johannes Christoph Demantius: *Convivalium concentuum farrago*. Jena 1609, Cantus-Stimmbuch, Titelseite. Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 122#Beibd.1. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek München.

Titel und Kolophon

Titel und Kolophon rahmen die Liedsammlung ein. Benennt der Titel den Inhalt des Lieddruckes und eröffnet damit die Auseinandersetzung mit ihm, so schließt der Kolophon die Sammlung ab und trägt zur Situierung des Überlieferungsprozesses bei.[84] Nicht immer stehen die Angaben zu Drucker*in, Verleger*in und Händler*in sowie Ort und Jahr eines Lieddruckes am Ende des Werkes, oftmals sind sie Teil des Titelblattes und am unteren Rand abgedruckt. Die meist ausführlichen Titel der Liedsammlungen benennen den Inhalt des Werks, geben Form und/oder Gattung(en) der Liedsätze an, beschreiben die Stimmenanzahl, weisen auf alternative Besetzungsmöglichkeiten hin und bieten Aufschlüsse über Zweck und Funktion der Sammlungen. Die hier exemplarisch untersuchte Liedsammlung enthält alle diese Angaben und trägt folgenden Titel:

> *Convivalium concentuum farrago* In welcher Deutsche Madrigalia/ Canzonette vnd Villanellen/ Mit Sechs Stimmen/ Zusampt einem *Echo* vnd zweyen *Dialogis* mit Acht Stimmen verfasset/ Vnd beydes zu Menschlicher Stimme/ So wol auch allerley Instrumenten *accommodiret*. Itzo auffs New der Musica Vorstendigen/ zu frölicher Ergötzung *publiciret*, Durch *Christophorum Demantium Musicum*, vnd der Churfürstlichen Sächsischen freyen Bergstadt Freyberg in Meissen *Cantorem*.
> Cantus.
> Gedruckt zu Jehna [sic]/ durch Christoff Lippold/ In verlegung David Kauffmanns Buchf. 1609.[85]

Die lateinische Phrase „*Convivalium concentuum farrago*“ bezeichnet den Inhalt der Sammlung;[86] auch die folgende Formulierung nennt die Gattungen der Liedsätze. Auf Deutsch bedeutet „*Convivalium*“ ‚zum Gastmahl gehörig‘, „*concentuum*“ steht für ‚Einklang‘, ‚Harmonie‘ und „*farrago*“ heißt so viel wie ‚Mischfutter‘, ‚Allerlei‘ oder auch ‚Bagatellen‘. In dieser Liedsammlung befinden sich folglich allerlei zum Gastmahl gehörende harmonische Klänge. Demantius wies damit zum einen auf die Funktion der Liedsammlung hin: Es handelte sich um Vokalmusik, die bei Tisch erklang, um Tafelmusik. Zum andern klassifiziert der Ausdruck „*farrago*“ eine Mischung verschiedener Gattungen und Formen,

---

84 Vgl. Frieder Schanze: Art. „Kolophon“. In: RLW[3], Bd. 2 (2007), S. 284–286, hier S. 284.

85 Vgl. Johannes Christoph Demantius: Convivalium concentuum farrago. Jena 1609. Hervorhebungen im Original. Die folgenden Zitate stammen aus dem Cantus-Stimmbuch.

86 Hervorhebung im Original. Die übliche Schriftart für die deutsche Sprache ist die Frakturschrift. Fremdwörter sind typographisch durch Antiquaschrift markiert und werden hier kursiv dargestellt.

hier Madrigale, Canzonetten und Villanellen, beliebte und bekannte italienische Gattungen um 1600 (vgl. zu den italienischen Gattungen Kap. 4).[87]

25 Liedsätze sind sechsstimmig besetzt, die drei achtstimmigen Kompositionen werden getrennt genannt: Die beiden Dialogsätze und der Echosatz unterstreichen die Heterogenität der Sammlung und stellen damit wieder den Bezug zur ersten Titelphrase her. Alle Liedsätze können vokal, instrumental oder gemischt aufgeführt werden, es bieten sich also unterschiedliche Besetzungsmöglichkeiten an. Als Publikum intendierte Demantius „der Musica Vorstendigen", musikalisch kompetente und erfahrene Personen, die für die teilweise polyphon-kontrapunktischen Liedsätze auch notwendig sind, und zu deren Freude und Unterhaltung er die Sammlung veröffentlichte.

In der letzten Phrase nennt Demantius sich als Komponist der Liedsammlung und bezeichnet sich als „*Musicum*, vnd der Churfürstlichen Sächsischen freyen Bergstadt Freyberg in Meissen *Cantorem*": Diese Kombination ist insofern aufschlussreich, weil sie auf zwei Tätigkeitsfelder musikkultureller Akteur*innen verweist. ‚Musicus' meint den umfassenden und musiktheoretisch sowie -philosophisch ausgebildeten und fähigen Musiker, der sein Komponieren und Musizieren reflektiert und sich darin keinem Vorgesetzten unterordnet, sei es am Hof oder in der Stadt.[88] ‚Cantor' steht für den handwerklich-ausführenden Musiker, der die Kantorei leitet und an der Lateinschule unterrichtet. Demantius war seit 1604 Kantor am Freiberger Dom und an der Domschule. Bemerkenswert ist, dass Demantius sich selbstbewusst als freier Musiker und als angestellter Lehrer und Dirigent präsentiert, die meisten Komponisten seiner Zeit sind entweder ‚Cantor' oder ‚Musicus'.

Nach der Stimmbuchbezeichnung folgen die Angaben zum Druck. Die Liedsammlung hat keinen Kolophon, sondern gibt auf der Titelseite den Drucker Christoph Lippold in Jena an, der 1609 das Buch produzierte. Buchhändler bzw. Buchführer war David Kauffmann, der den Großteil von Demantius' Werken vertrieb. Der Jenaer Drucker stellte hingegen lediglich diese eine Sammlung für Demantius her – über die Gründe lässt sich aus dieser Liedsammlung nichts herauslesen.

87 Melchior Franck betitelte eines seiner Werke ebenfalls mit „*Farrago*" und erklärte den Ausdruck direkt anschließend, ders.: Farrago. Das ist: Vermischung viler Weltlichen Lieder, die in allen Stimmen auffeinander respondieren. Nürnberg 1602.

88 Vgl. hierzu Nicole Schwindt, die diese Differenzierung zwischen ‚Musicus' und ‚Cantor' (‚Sänger') in Bezug auf Ivo de Vento erläuert, dies. (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. XVII.

Epigramm, Widmung, Vorrede, Motto

Im Cantus-Stimmbuch zu Johann Christoph Demantius' *Convivalium concentuum farrago* sind der Reihenfolge nach ein lateinisches Epigramm, eine deutschsprachige Widmungsrede an Christoph II. von Redern sowie drei weitere lateinische Lobgedichte auf Demantius abgedruckt. Ein Motto fehlt, doch lässt sich auch die erste lateinische Titelphrase als Motto verstehen. Die insgesamt vier Epigramme stammen von dem Kantorkollegen Valentin Schulz, dem Dichter und Arzt Johannes Winckelberg, Johannes Schellenberg und dem Lehrerkollegen Michael Üle.[89] Die Liedsammlung dürfte in Demantius' intellektuellem Milieu aus Mitgliedern der Schule, der Kirche und dem gelehrten Bürgertum in Freiberg entstanden sein; Demantius war gut vernetzt. Das erste Epigramm von Valentin Schulz ermöglicht weiterhin eine genauere Datierung, wann die Liedsammlung gedruckt worden ist: Anhand der Datumsangabe 8. Dezember 1608 lässt sich vermuten, dass die Liedsammlung Anfang 1609 gedruckt worden sein dürfte.[90]

Demantius widmete seine Liedsammlung dem böhmischen Adligen Christoph II. von Redern, Freiherr von Friedland, Reichenberg und Seidenberg im sächsisch-böhmischen Grenzland (1591–1641/42). Nach den üblichen panegyrischen Phrasen auf den Widmungsempfänger rechtfertigte er seine Kompositionen mit einem Cicero-Zitat und proklamierte Freundschaft, Gemeinschaft und Geselligkeit, Unterhaltung und Fröhlichkeit zur Vermeidung von Einsamkeit, Melancholie und Trauer, die Vorboten des Todes seien. Vokalmusik, die „feine Artige/ Anmutige vnd wolapplicirete Texte/ qui Cantum animant, vnd der Notten Seelen seind", innehat, habe aufgrund der Wort-Ton-Kombination heilende und erfreuende Wirkung.[91]

Die Liedsätze stammten aus der Liedpraxis und dürften bei geselligen Zusammenkünften mit Gastmahl und musikalischer Unterhaltung aufgeführt worden sein (wahrscheinlich kursierten handschriftliche Noten und/oder einzelne Sätze): „Also hat deßen betrachtung mich bewogen/ *horis succisivis* etzliche liebliche Musicalische Sorten/ derer man sich in *Conversatione ac Conviviis* neben freundlichen gesprechen *hilari comitate convenientique, modestia* zugebrauchen

89 Für Johannes Schellenberg ist kein Beruf angegeben. Die Edition im Partiturdruck in der Reihe *Das Erbe deutscher Musik* von Kurt Stangl druckt lediglich das erste Epigramm von Valentin Schulz ab, vgl. Kurt Stangl (Hrsg.): Christoph Demantius (1567–1643). I Neue teutsche weltliche Lieder 1595. Convivalium concentuum farrago 1609 (Das Erbe deutscher Musik Sonderreihe 1). Kassel 1954, S. 3. Die Zählung beginnt für die zweite Sammlung von vorne.

90 „Valentinus Schulciades Scholæ illustris ad Albim Cantor anno 1608. 8. Decemb. fundebat." Demantius: Convivalium concentuum farrago (1609), Cantus-Stimmbuch, Bl. A1^{v}.

91 Demantius: Convivalium concentuum farrago (1609), Cantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A3^{v}, hier Bl. A2^{v}.

habe/ zuverfertigen mich vnterwunden“.[92] Hier verbinden sich Widmungsrede und Titelformulierung: Demantius steuert die Rezeption seiner Liedsammlung, indem er ihre Entstehung und den intendierten Aufführungskontext explizit benennt. Mit den „Musicalische[n] Sorten“ verweist er auf die verschiedenen Gattungen Madrigal, Canzonetta und Villanella sowie das Echo und die beiden Dialoglieder der Liedsammlung.

Im dritten Abschnitt seiner Widmung bezieht Demantius sich auf die Eltern des Widmungsempfängers, rühmt die militärischen Taten des Vaters Melchior von Redern, eines Heerführers in den kaiserlichen Kriegen gegen die Türken Ende des 16. Jahrhunderts, und lobt dessen mäzenatische Förderung der Künste wie auch die der Mutter Katharina, die der einzige Sohn weiterführt. Demantius dürfte von der kulturellen Förderung profitiert haben: Gebürtig aus Reichenberg besuchte er die dortige Lateinschule. Die Stadt gehörte zum Besitz der Adelsfamilie von Redern und wurde während der Abwesenheit ihres Mannes von Katharina von Redern verwaltet. Durch den Hinweis auf die Eltern des Widmungsempfängers stellt Demantius eine persönliche Beziehung her. In der umfangreichen Parenthese begründet er die Zueignung an Christoph II. von Redern, um ihn abschließend um seine Unterstützung zu bitten.

Ziel dieser Dedikation ist zum einen die Danksagung für bisher erhaltene Wohltaten (vor allem der Eltern) und zum andern die Bitte um weitere finanzielle Unterstützung, Kontakt und Förderung. Indem er an die Beziehungsebene anknüpft und den Bezug zu den Eltern Christophs II. von Redern herstellt, inszeniert er Vertrautheit: Es handelt sich immer noch um eine öffentliche Widmung, die jede Person liest, wenn sie dieses Buch erwirbt. Die Widmung trägt somit zum positiven Bild Christophs II. von Redern als Förderer und Liebhaber der Künste bei, wie dies auch für seine Eltern gegolten habe.

Die Paratexte innerhalb der Liedsammlung verorten den Komponisten in seinem kulturellen, gesellschaftlichen und sozialen Umfeld. So stammen die meist lateinischen Epigramme oftmals von Kollegen und Freunden und entwerfen mit ihrem panegyrischen Inhalt das Bild eines herausragenden und vorzüglichen Komponisten. Zugleich demonstrieren die Beiträger mit der lateinischen Sprache einen gebildeten humanistischen Hintergrund und situieren sich (und den Komponisten) in einem intellektuellen Umfeld. Falls vorhanden, tragen dazu auch Motti und Sentenzen bei. Teilweise ermöglichen die Epigramme eine genauere Datierung der Liedsammlung abgesehen vom Druckjahr oder bieten biographische Informationen.

---

92 Demantius: Convivalium concentuum farrago (1609), Cantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{v}–A3^{r}. Hervorhebungen im Original.

In der Frühen Neuzeit dienten Widmungen der Beziehungspflege, dem Schutz vor Verfolgung, der Förderung und besonders der Hoffnung auf eine finanzielle Gegenleistung.[93] Meist wurden sie an Adlige, im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts zunehmend auch an wohlhabende Bürger gerichtet und trugen wechselseitig zur Inszenierung des Widmungsempfängers als Förderer und Liebhaber der Künste bei. Widmungen erhellen die gesellschaftlichen und sozialen Netzwerke der Komponist*innen, Herausgeber*innen, Drucker*innen und Verleger*innen. Sie beleuchten Aspekte eines Musikverständnisses dieser Zeit und bieten Aufschluss über apologetische Argumente für eine Beschäftigung mit Musik. Diese Reflexionen können auch programmatisch werden und beispielsweise Hinweise auf Übersetzungsstrategien von Texten auf bereits vorhandene Musik enthalten (vgl. Kap. 5.2).

Ab etwa 1600 nehmen die Leservorreden in deutschsprachigen weltlichen Liedsammlungen zu (Demantius verzichtete hier darauf). Addressaten sind meist der Leser oder der Musikliebhaber, und gerade in ersterem Fall zeigt sich, dass Musikdrucke größtenteils von Buchdrucker*innen produziert wurden, die ihre Druckerzeugnisse für ein lesendes Publikum intendierten und weniger die ausführenden Musiker im Blick hatten. Vorreden bieten zudem aufführungspraktische Hinweise sowie Rechtfertigungen und formulieren teilweise programmatische Aspekte (vgl. Kap. 5.1). Damit ermöglichen sie Einblicke in die intendierte Rezeption sowie in eine poetische und theoretische Reflexion und Konzeption von Musik.

Inhaltsverzeichnis, Zwischenüberschriften, Register

Inhaltsverzeichnis und Register bieten eine Übersicht über die in der Sammlung enthaltenen Liedsätze.[94] Für seinen Platz gibt es keine Regel, mal steht es direkt vor dem ersten Liedsatz, mal am Ende der Sammlung. Bei Demantius sind die Liedsätze numerisch angegeben, wie es um 1600 der Regelfall ist (nicht alpha-

---

93 Liedsammlungen ohne Widmung stellen die Ausnahme dar. Im Fall von Leonhard Lechners *Der erst vnd ander Theil Der Teutschen Villanellen [...] zusammen gedruckt*. Nürnberg 1586 lässt es sich damit erklären, dass es sich hier um eine Gesamtausgabe zweier Sammlungen handelt, die bereits zehn und neun Jahre zuvor erschienen waren und die Lechner damals dem Stadtrat Hans Pfintzing von Henfenfeld aus Nürnberg dedizierte. Eine Widmung der Gesamtausgabe an eine andere Person wäre unhöflich gewesen; ders.: Neue deutsche Lieder zu drey Stimmen. Nürnberg 1576 sowie ders.: Der ander Theyl Neuer Teutscher Lieder zu drey Stimmen. Nürnberg 1577.

94 In frühneuzeitlichen Liedsammlungen werden Register und Inhaltsverzeichnis synonym verwendet.

betisch).[95] Die Liedsätze sind nach ansteigender Stimmenzahl geordnet, die drei achtstimmigen Kompositionen stehen am Schluss der Sammlung. Die verschiedenen Gattungen der Liedsätze spielen für ihre Reihenfolge keine Rolle. Katharina Bruns erklärt dies schlüssig damit, dass durch den reziproken Austausch verschiedener charakteristischer Stilelemente die Gattungsgrenzen verschwimmen, was sowohl auf die Musik als auch auf den Text zutrifft.[96]

Die Zwischenüberschriften sind heterogen und haben vielfältige Funktionen. Erstens separieren sie bei unterschiedlicher Stimmanzahl die einzelnen Abteilungen. So steht in Demantius' *Convivalium concentuum farrago* über dem ersten Liedsatz „*Christophori Demantii* Deutsche Madrigalia/ Canzonette/ vnd Villanellen zu Sechs Stimmen".[97] Zweitens verweisen ab und zu kurze Phrasen auf die Textquelle zu einem Liedsatz. Meist handelt es sich dann um ein Lied mit mythologischen Inhalten. Demantius' Sammlung weist diese Hinweise nicht auf, aber Otto Siegfried Harnisch belegt die Texte seiner drei Liedsätze mit mythologischer Thematik 1587 mit entsprechenden Quellen bei Ovid; so gibt er beispielsweise für den Liedsatz zum Phaeton-Mythos „Ovid. Metam: lib 2. fab.1" an, die erste Episode aus dem zweiten Buch der *Metamorphosen* Ovids (zu dieser Liedsammlung vgl. Kap. 3.3).[98] Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurden zunehmend die Dichter der Liedtexte angegeben, wie beispielsweise bei Heinrich Albert in seinen acht Bänden *Arien oder Melodeyen* (1638–1650).

Drittens gibt es Liedsammlungen, in denen jedes Einzellied mit einem Motto überschrieben ist. Demantius bietet dies nicht, aber Johannes Jeep ergänzt seine Liedsätze jeweils mit einem lateinischen Motto, welches den Inhalt knapp zusammenfasst und ihnen damit eine zusätzliche poetische Qualität verleiht (vgl. zu Johannes Jeep Kap. 4.2).[99] Und viertens nahmen die Vortragsanweisungen an die Ausführenden im Laufe des 17. Jahrhunderts zu. Auch dafür stellt Demantius kein Beispiel dar, aber der Rostocker Kantor Daniel Friderici notierte beispielsweise in

95 Vgl. Demantius: Convivalium concentuum farrago (1609), Cantus-Stimmbuch, Bl. B1^r: „Register dieser Deutschen *Madrigalien Canzonetten* vnd *Villanellen*". Hervorhebungen im Original.

96 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 133f.

97 Demantius: Convivalium concentuum farrago (1609), Cantus-Stimmbuch, Nr. 1, Bl. B1^v. Hervorhebung im Original.

98 Vgl. Otto Siegfried Harnisch: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein. Helmstedt 1587. Stimmbuch der Suprema vox, Bl. B2^v.

99 So erhält das Spottlied Nr. XIII „Was thust du auß dir machen?" in Jeeps *Tricinia* das Motto „Crede mihi, nihil est, aliquid qui se putat esse": „Glaube mir; wer meint, etwas zu sein, ist nichts", Johannes Jeep: Schöne/ ausserlesene/ liebliche Tricinia. Nürnberg 1610. Cantus I-Stimmbuch, Nr. XIII, Bl. C1^r. Vielen Dank für die Übersetzung an Mirjam Döpfert. Vgl. zu den Lemmata für Lieddrucke ab etwa 1630 auch Braun: Thöne und Melodeyen, S. 61.

seinem *Amuletum musicum* (1627) im Liedsatz Nr. IX „Als Phœbus eins getödtet hett" „sanfft" und „geschwint" in die Noten und gab damit seinen gewünschten Affekt wie auch das Tempo an.[100]

Inhaltsverzeichnis und Register veranschaulichen die Struktur einer Liedsammlung und zeigen die Anordnung der Liedsätze. Zwischenüberschriften strukturieren ebenfalls, geben Quellen und Bezugstexte an, fassen sentenzartig den Inhalt meist in lateinischer Sprache zusammen und spezifizieren Vortragsanweisungen für die musikalische Realisierung. Die beiden paratextuellen Kategorien fungieren als Struktur und für weiterführende Hinweise im Rezeptionsprozess. Paratexte bilden damit ein Panoptikum vielfältiger Aspekte und erhellen die zahlreichen Verflechtungen in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600.

2.2 Repertoire deutschsprachiger Lieddrucke

In der Frühen Neuzeit hatten Lieder einen ubiquitären ‚Sitz im Leben'. Sie deckten alle Bereiche des Lebens ab: die geistliche Sphäre mit Kirchenliedern verschiedener Konfessionen, Feiertags-, Andachts- und geistlichen Liedern für die häusliche Frömmigkeit, Lieder zu den unterschiedlichen Lebensphasen Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter, Alter und Tod, Lieder zu politischen, historischen, gesellschaftlichen und sozialen Anlässen, Lieder zum menschlichen Zusammenleben in all seinen Facetten mit Spott, Mahnung, Moraldidaxe und Lob bis hin zu Liedern für die große Welt der Emotionen, allen voran die Liebe. Für jede Lebenslage und jedes Gefühl stand eine Fülle von Liedern zur Verfügung, deren Reichtum heute nur noch zu erahnen ist. Vieles wurde mündlich überliefert, entstand für einen konkreten Anlass, wurde aufgeführt und anschließend vergessen, manches wurde handschriftlich tradiert und verschwand im Laufe der Zeit. Einiges wurde gedruckt und blieb bis heute erhalten – diese Zeugnisse ermöglichen Einblicke in eine Liedkultur, die einen grundlegenden Bestandteil des Lebens darstellt.

Der Ausdruck ‚Repertoire' leitet sich vom lateinischen ‚Repertorium' (Verzeichnis, Register) ab. Übertragen auf die Liedkultur wird Repertoire hier als die Gesamtheit aller Liedsätze verstanden, die in deutschsprachigen weltlichen Liedrucken versammelt sind. Tendenzen und Veränderungen im gedruckten Lied-

100 Daniel Friderici: Amuletum musicum contra melancholiam. Oder Schönes Wolriechendes Biesem-Knöpfflein. Rostock 1627. Altus-Stimmbuch, Nr. IX, Bl. B3^{v}–B4^{r}. Um diesbezüglich Veränderungen und Entwicklungen zu erkennen, wäre eine eigene umfangreiche Untersuchung notwendig.

Repertoire werden in Form eines Längsschnitts aufgezeigt. Vier Aspekte stehen im Vordergrund: Analysiert wird erstens, wie die deutsche Sprache beschaffen ist, die in den gedruckten Liedsammlungen verwendet wird (Kap. 2.2.1). Seit Anfang des 16. Jahrhunderts nennen Liedtitel die deutsche Sprache als besonderes Merkmal. Ist dies lediglich eine Floskel, welche deutsche Sprachvarietät verwenden die Liedsätze, und woher stammen sie? Zweitens wird nach dem Verhältnis von weltlichen und geistlichen Liedsätzen im Repertoire gefragt (Kap. 2.2.2). Um 1565, zu Beginn des Untersuchungszeitraums, weisen viele Liedsammlungen ein geistlich-weltlich gemischtes Repertoire auf. Welche Funktion haben die geistlichen Texte? Wie verändert sich dieses Verhältnis im Laufe der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts? Etwa um 1600 erscheinen überwiegend rein weltliche Liedsammlungen, die zunehmend textlose Tänze im Anschluss an die Liedsätze enthalten. Inwieweit sich das vokale und das instrumentale Repertoire dieser Zeit annähern und wie die Instrumentalmusik die deutschsprachigen weltlichen Liedsätze prägt, wird im dritten Abschnitt dargestellt (Kap. 2.2.3). Der vierte Abschnitt des Kapitels bietet einige Überlegungen, wie das weltliche Lied-Repertoire klassifiziert werden kann (Kap. 2.2.4). Heterogenität scheint das entscheidende Charakteristikum zu sein, um die mannigfaltigen musikalischen und literarischen Formen, Gattungen und Themen zu beschreiben.

2.2.1 ‚teutsch' – zur Sprache und Provenienz der Liedtexte

Der Ausdruck ‚teutsch' findet sich bereits in Titelformulierungen von Liedsammlungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und kennzeichnet die Sprache der Liedtexte – und dies zunächst vor allem in Zusammenstellungen mit geistlichem Lied-Repertoire und in musiktheoretischen Abhandlungen. Martin Luther proklamierte das geistliche Lied, besonders das Kirchenlied, in deutscher Sprache, um den Gottesdienst für die Gemeinde verständlich zu halten. Bis in die heutige Zeit hinein blieb dies eines der Charakteristika des protestantischen Gottesdienstes. Rasch fand sich die sprachliche Kennzeichnung der Liedtexte auch in Titeln weltlicher Sammeldrucke wie beispielsweise in Peter Schöffers der Jüngere und Matthias Apiarius' *Fünff vnd sechzig teütscher Lieder* (ca. 1536–1537).[101] Im Titel zum ersten Band *Teutscher Liedlein* betonte Georg Forster die deutsche

101 Vgl. Peter Schöffer d. J./Matthias Apiarius: Fünff vnd sechzig teütscher Lieder. Straßburg ca. 1536–1537. Ein weiteres Beispiel stellt die folgende Sammlung dar: Wolfgang Schmeltzl: Guter/ seltzamer/ vnd künstreicher teutscher Gesang. Nürnberg 1544.

Sprache noch durch die Apposition „einer rechten teutschen Art“ und verknüpfte damit Sprache, Inhalt und Ausdruck der Liedtexte.[102] Er evozierte so das Bild einer genuin deutschen Liedtradition, ging aber nicht weiter auf die deutsche Sprache der Liedtexte ein.[103] Zudem grenzte das Adjektiv ‚teutsch‘ deutschsprachige Liedtexte in einer sprachlich gemischten Sammlung von anderen Liedsätzen ab wie im Titel der *Hundert vnd fünfftzehen guter newer Liedlein/ mit vier/ fünff/ sechs Stimmen/ vor nie im truck auszgangen/ Deutsch/ Frantzösisch/ Welsch vnd Lateinisch/ lustig zu singen*, 1544 von Hans Ott in Nürnberg gedruckt. In deutschsprachigen Liedsammlungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts besaß ‚teutsch‘ folglich verschiedene Facetten: Es diente als Bezeichnung für die Sprache der Liedtexte wie auch als Kennzeichen einer genuin deutschen Musiktradition.

Auf welche Aspekte sich Georg Forster bezog, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Erst retrospektiv lässt sich dieser Sachverhalt erklären: Georg Forster ließ alle fünf Bände seiner Anthologie in Nürnberg drucken, die ersten beiden Bände bei Johannes Petreius, die letzten drei nach Petreius’ Tod bei Johann vom Berg und Ulrich Neuber. Das ostfränkische Schreib- und Druckzentrum Nürnberg lag nahe an Wittenberg, wo Martin Luther seine deutschsprachige Bibelübersetzung publizierte. Die von ihm verwendete kursächsische Meißnische Kanzleisprache war in der ostmitteldeutschen Sprachlandschaft verbreitet und stand in engem Austausch zum Oberdeutschen, besonders zum Ostfränkischen und Bairischen. Die beiden Schreibsprachen näherten sich einander an und es entstand „eine Art ostmitteldeutscher-ostoberdeutscher Schreiballianz“.[104] In den mitteldeutschen Sprachlandschaften breitete sich diese überregionale Schriftsprache rasch aus. Dazu trugen auch die Druckwerkstätten bei, die schon früh den frühneuhochdeutschen „Typus Bibeldeutsch“ als Vorstufe einer deutschen Standardsprache druck-

102 Die vollständige Titelformulierung der Sammlung Forsters lautet: Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein/ einer rechten Teutschen art/ auff allerley Instrumenten zubrauchen/ außerlesen (1539).

103 Diese Vorstellung einer eigenen deutschen Liedtradition hatte eine signifikante Bedeutung durch die Jahrhunderte hindurch und besonders im Zusammenhang mit der Ausbildung der Nationalstaaten, vgl. hierzu Schwindt: Was ist das polyphone deutsche Lied? sowie die Rezeptionsstudie von Andrea Lindmayr-Brandl: The modern invention of the ‚Tenorlied‘. A historiography of the early German Lied setting. In: Early Music History 32 (2013), S. 119–177.

104 Zu diesen sprachgeschichtlichen Ausführungen vgl. Werner Besch: Geschriebene Sprache: Verschriftung und Schriftlichkeit im Deutschen von den Anfängen bis heute. In: Werner Besch/Norbert Richard Wolf: Geschichte der deutschen Sprache. Längsschnitte – Zeitstufen – Linguistische Studien (Grundlagen der Germanistik 47). Berlin 2009, S. 39–77, hier S. 57.

sprachlich adaptierten.[105] Auf diese Weise konnte durch Drucke eine einheitliche Schriftsprache etabliert werden.[106]

Im südwestdeutschen Schreib- und Druckzentrum Straßburg benötigte die Anpassung an Luthers Bibeldeutsch etwa zwanzig bis dreißig Jahre.[107] Nürnberg hingegen leistete einen grundlegenden Beitrag zu dieser frühneuhochdeutschen Schriftsprache. Georg Forster dürfte sich als humanistischer Sprachgelehrter und Musikherausgeber, der persönlich mit Martin Luther bekannt war und für diesen Psalmen vertonen sowie Kirchenlieder komponieren sollte, der sprachlichen Dimension seiner *Liedlein*-Drucke durchaus bewusst gewesen sein:[108] Ihre Indienstnahme stellte nicht zuletzt ein „national-patriotisches Anliegen“ dar.[109] Das ‚teutsche‘ bildete „ein einigendes Band zwischen den Territorien“ und grenzte sich damit zugleich von den Fremdsprachen ab.[110]

Reflexionen in den ersten Liedsammlungen nach 1565

Orlando di Lassos erste deutschsprachige Liedsammlung *Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen* markierte 1567 den Beginn der Rezeption italienischer musikalischer Elemente in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur (vgl. Kap. 3.1 und 4.1). In der Widmungsrede bezeichnete Lasso seine Kompositionen als „Teutsche Liedlein“ und beabsichtigte ihre Rezeption durch „die hoch Teütschen“:

> Ich hab vergangene etliche Monat heer/ mich sonderlich wider auff etliche Teutsche Liedlein zu Componiren Begeben/ […] Inn ansehen das die hoch Teütschen auch vnder jnen der kunst je lenger je mehr geübt/ das jmmer wol fünff Beysammen sollen gefunden werden/ […] die solche mit einander möchten singen.[111]

Sprachwissenschaftlich umfasste das Hochdeutsche die mittel- und oberdeutschen Sprachvarietäten und grenzte sich zum Niederdeutschen durch die zweite

---

105 Besch: Geschriebene Sprache: Verschriftung und Schriftlichkeit im Deutschen, S. 67.

106 Dies gilt für den Liedtext genauso wie für den Notentext einer Komposition, der durch den Druck und die damit verbundene Vervielfältigung standardisiert, in einheitlicher Form verbreitet und so in gewisser Weise zur gültigen Version wird.

107 Vgl. Besch: Geschriebene Sprache: Verschriftung und Schriftlichkeit im Deutschen, S. 67.

108 Vgl. Moritz Fürstenau: Art. „Forster, Georg“. In: ADB Bd. 7 (1878), S. 164f. sowie Kurt Gudewill: Art. „Forster, Georg“. In: NDB Bd. 5 (1961), S. 303f.

109 Rudolf Drux: Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem (Literatur und Wirklichkeit 18). Bonn 1976, S. 19.

110 Drux: Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem, S. 19.

111 Lasso: Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen (1567), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}. Die Widmungsrede an Herzog Wilhelm V. von Bayern ist in allen Stimmbüchern abgedruckt.

Lautverschiebung ab.[112] Lasso bezog sich mit dem Ausdruck „Teutsche Liedlein" auf die frühneuhochdeutsche Schriftsprache, die sich als Konsequenz von Luthers Bibelübersetzung in den 1520er Jahren rasch im mittel- und oberdeutschen Sprachraum verbreitete. Mit der Bezeichnung „die hoch Teütschen" hingegen dürfte Lasso die hochdeutsche Sprachgemeinschaft gemeint haben, die in München und Umgebung eher Oberdeutsch bzw. einen bairischen Dialekt sprach: Lasso war zum Zeitpunkt der Liedpublikation bereits über zehn Jahre am Münchner Hof Herzog Albrechts V. von Bayern angestellt und seit 1563 dort Hofkapellmeister. Gedruckt wurde diese Sammlung von der einzigen Münchner Druckoffizin, die Notendrucke herstellte: Adam Bergs Druckwerkstatt. Demnach intendierte Lasso, die frühneuhochdeutschen Texte den oberdeutschen und bairischen Sprecher*innen verfügbar zu machen und ihnen die Rezeption der „Teutsche[n] Liedlein" zu ermöglichen.

Dieser Sachverhalt ist insofern erratisch, als dass sich die Weiterentwicklung der frühneuhochdeutschen Schriftsprache für den gesamtdeutschen Sprachraum bei weitem nicht leicht und schnell vollzog. Das Ostmitteldeutsche wurde besonders im katholisch geprägten oberdeutschen Sprachraum als stark konfessionalisierte Sprache wahrgenommen, als eine Art protestantische Hochsprache, und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein abgelehnt.[113] Lasso dürften diese Divergenzen bewusst gewesen sein, sonst hätte er nicht explizit eine Rezeption seiner Liedsammlung durch die „hoch Teütschen" intendiert. In seiner Zeit war er als Komponist der einzige, der diese Bezeichnung verwendete.[114]

112 Die Grenze zwischen dem Hoch- und dem Niederdeutschen stellte die Benrather Linie dar. Das Hochdeutsche vollzog die zweite Lautverschiebung von ‚k' zu ‚ch', von ‚p' zu ‚f' und von ‚t' zu ‚s', weshalb südlich der Benrather Linie z. B. ‚machen' und nördlich von ihr ‚maken' gesprochen wurde.

113 Vgl. hierzu Wels: Kunstvolle Verse, S. 277–286. Zur Konfessionalisierung der Sprache vgl. Jürgen Macha: Der konfessionelle Faktor in der deutschen Sprachgeschichte der Frühen Neuzeit (Religion und Politik 6). Würzburg 2014 sowie zur oberdeutschen Literatur vgl. Dieter Breuer: Oberdeutsche Literatur 1550–1650. Deutsche Literaturgeschichte und Territorialgeschichte in frühabsolutistischer Zeit (Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte Beiheft 11, Reihe B). München 1979.

114 Lasso könnte die Liedtexte aber auch in einer ansatzweise standardisierten Textfassung vertont haben, ungeachtet aller sprachlichen Textvarianten und Druck-/Kopistenfehler. Dies würde bedeuten, dass es bis etwa 1565 eine Entwicklung zu einer gültigen und mehr oder weniger einheitlichen Fassung der Liedtexte durch die Verbreitung des Druckwesens gegeben hätte. Inwiefern sich die deutschsprachigen weltlichen Liedtexte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einer bestimmten Sprachlandschaft zuordnen lassen und ob solche Standardisierungsprozesse tatsächlich stattgefunden haben, ist bislang nicht geklärt. Dafür wäre eine sprachwissenschaftliche Wortschatz-Analyse der Liedtexte notwendig. Ansätze sind für die erste Hälfte des

Diesen ersten sprachlichen Gesichtspunkt, die *Neuen Teütschen Liedlein* bei denjenigen zu verbreiten, die mit dem Oberdeutschen eine andere Sprachvarietät sprachen, als sie in dieser Sammlung kennen lernten, verknüpfte Orlando di Lasso mit einem zweiten Aspekt: Mit dem Ausdruck ‚teutsche Liedlein' verwies er auch auf die Herkunft seiner Liedtexte, die überwiegend aus deutschsprachigen weltlichen Liedsammlungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammten (vgl. Kap. 3.1). Er evozierte durch den Rückbezug auf die ‚alten, deutschen' Texte eine genuin deutsche Liedtradition und stellte sich zugleich in ihre Nachfolge. Indem er die alten Texte neu vertonte, überführte er sie in eine neue musikalische Gestaltung.

Zu diesem Wandel trugen auch die Texte bei, die ab den 1565er Jahren neu entstanden. Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575), Organist in der Münchner Hofkapelle unter Lassos Leitung, beschrieb bereits Anfang der 1570er Jahre, er hätte „etlich der alten vnnd new gemachten Text" neu vertont.[115] Offensichtlich wurden neue Texte gedichtet, um diese ebenfalls in der neuen musikalischen Kompositionsweise zu vertonen. Noch bis in das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hinein bezogen sich Liedkomponisten im deutschsprachigen Raum auf diese Liedtradition und verwendeten in ihren Titeln den Ausdruck ‚teutsche Lieder'.[116] Diese Formulierung entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einem Topos, denn von den ‚alten' Liedtexten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden immer weniger neu vertont.[117]

---

16. Jahrhunderts bereits vorhanden wie z. B. in der Studie von Erwin Kraus: Die weltlichen gedruckten Notenliederbücher von Erhard Öglin (1512) bis zu Georg Forsters fünftem Liederbuch (1556). Eine textvergleichende Studie und eine Wortschatzuntersuchung des Forsterschen Liederbuchs (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik 333). Frankfurt am Main 1980.

115 Ivo de Vento: Schöne/ außerlesene/ newe Teutsche Lieder/ mit 4. stimmen. München 1572. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^{v}–A2^{r}. Zitiert nach Schwindt (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. LXXXVI.

116 Exemplarisch seien folgende Liedsammlungen genannt: Lambert de Sayve: Teutsche Liedlein mit Vier Stimmen componiret. Wien 1602; Andreas Hakenberger: Newe Deutsche Gesänge mit Fünff Stimmen. Danzig 1610 sowie Nikolaus Zangius mit seiner dreiteiligen Sammlung: Schöne Neue Auszerlesene Geistliche vnd Weltliche Lieder mit drey Stimmen. Frankfurt an der Oder 1594; ders.: Ander Theil Deutscher Lieder mit drey Stimmen. Wien 1611 sowie ders.: Dritter Theil Neuer Deutschen Weltlichen Lieder mit Drey Stimmen. Berlin 1617.

117 Eine bedeutsame Ausnahme stellt der Coburger Kapellmeister Melchior Franck dar, der in seinen zahlreichen Quodlibets auf Texte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückgriff und zudem eine Liedsammlung mit Bergreihen und eine weitere mit ‚Reuterliedlein' veröffentlichte, vgl. ders.: Musicalischer Bergkreyhen/ in welchen allweg der Tenor zuvorderst intonirt. Nürnberg 1602; ders.: Opusculum Etlicher Newer vnd alter Reuterliedlein. Nürnberg 1603 sowie

Provenienz der Liedtexte

Katharina Bruns weist mittels Textkonkordanzen nach, dass Komponisten vor etwa 1580 mehr auf Liedtexte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückgriffen und nach 1580 größtenteils bereits bekannte und verbreitete Liedtexte aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts neu vertonten.[118] Diese Konkordanzen reichten von der Übernahme vollständiger Liedtexte über das Beibehalten einzelner Strophen bis hin zu einzelnen Versen.[119] Für die Liedsammlungen bis 1580 konstatiert Bruns, dass „rund die Hälfte aller Texte" bereits in weltlichen deutschsprachigen Lieddrucken aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auftraten.[120] Die am meisten benutzte Quelle stellt Georg Forster mit seiner fünfbändigen Liedanthologie dar, welche mit über 300 mehrstimmigen Liedern von etwa 50 verschiedenen Komponisten einen umfangreichen Fundus an Texten, Melodien und Liedsätzen bildete.[121] Forsters Sammlungen bieten damit einen repräsentativen Querschnitt für die deutschsprachige Liedkultur um 1550 und dürften diese Zeit wie auch die folgenden Jahrzehnte entscheidend geprägt haben.

Indem das *gros* der Komponisten im deutschsprachigen Raum bis etwa 1580 Liedtexte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts für seine Liedsammlungen auswählte und neu vertonte, trug es zu einer inhaltlichen, formal-stilistischen und sprachlichen Kontinuität dieser Liedtexte bei. Das Druckwesen und die über-

---

ders.: Musicalischer Grillenvertreiber/ In welchem alle Quodlibeta so bißhero vnterschiedlich in Truck außgangen/ zusamen gebracht. Coburg 1622. Vgl. Frédérique Renno: Melchior Francks (um 1579–1639) weltliches deutschsprachiges Liedschaffen zu Beginn des 17. Jahrhunderts. In: Joanna Firaza/Małgorzata Kubisiak (Hrsg.): Dialog der Künste: Literatur und Musik (Gießener Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 36). Berlin et al. 2020, S. 81–95.

118 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 56. Im Anhang ihrer Arbeit präsentiert Bruns zwei Tabellen zu Textkonkordanzen, die erste zu Konkordanzen zwischen Liederbüchern der ersten und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und eine zweite zu Konkordanzen innerhalb der Sammlungen der Jahre 1570 bis 1630, vgl. ebd., S. 252–262 und S. 263–272.

119 Bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stellte das Verfahren besonders im Tenorlied eine gängige Praxis dar, vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 56 sowie Kraus: Die weltlichen gedruckten Notenliederbücher von Erhard Öglin (1512) bis zu Georg Forsters fünftem Liederbuch (1556).

120 Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 57.

121 Vgl. Forster: Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein (1539); ders.: Der ander theil/ Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein (1540); ders.: Der dritte teyl/ schöner/ lieblicher/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein (1549); ders.: Der Vierdt theyl/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein (1556) sowie ders.: Der Fünffte theil/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein (1556). Vgl. Hans Kallenbach: Georg Forsters *Frische Teutsche Liedlein* (Gießener Beiträge zur deutschen Philologie 29). Gießen 1931 sowie Gudewill: Art. „Forster, Georg", S. 303f.

regionale frühneuhochdeutsche Schriftsprache bewirkten für die Liedtexte eine überwiegend einheitliche und gültige Textfassung, die durch den fortwährenden Gebrauch nahezu konstant blieb. Für die sprachliche Gestaltung dieser deutschen Liedtexte bedeutete dies, dass Lexik, Syntax und auch Semantik vorerst in der Form der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts weiter bestanden. Wenn Ivo de Vento, Orlando di Lasso und weitere Komponisten der 1570er und 1580er Jahre ihre Texte nun als ‚alt' bezeichneten, dann klingt eine gewisse historische Distanz mit.

Konkrete Hinweise auf eine Unzufriedenheit mit den Liedtexten und Äußerungen zu einem Mangel an geeigneten und ‚neuen' Liedtexten sind in den deutschsprachigen Liedsammlungen bis etwa 1600 nicht zu finden. Im Rückgriff auf die ‚alten' Texte zeigt sich ein Bewusstsein für Tradition und Kontinuität: Der tiefgreifende Wandel in der deutschsprachigen Liedkultur begann bei der musikalischen Gestaltung und wirkte sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allmählich auf die Liedtexte aus.[122] Dies führte dazu, dass die musikwissenschaftliche Forschung gerade Orlando di Lassos deutschsprachigen Liedern mangelnde Kunstfertigkeit, schlechte Texte und eine gleichförmige musikalische Gestaltung vorgeworfen hatte, die Birgit Lodes exemplarisch für den fünfstimmigen Liedsatz „Mein Frau Hilgart" aufarbeitete; dabei kam sie zu einer deutlich positiveren Neubewertung.[123] Hingegen betonten Komponisten immer wieder, ihre Liedsammlungen aufgrund der musikalischen Gestaltung zu publizieren und nicht wegen der Liedtexte. So begründete beispielsweise der Salzburger Organist Caspar Glanner in der Widmungsrede seiner posthum veröffentlichten Liedsammlung 1578, er hätte

> dieselben meine Gesang/ souil ich vnder andern auff dißmal zusamen verfast/ darunder auch Weltliche Lieder/ mehr von wegen der Melodeien/ weder von des Texts wegen gesetzt

122 Für die Perspektive, „mit bekannten Texten eine Atmosphäre des Vertrauten zu schaffen, die entweder tatsächlich den Anspruch auf Verwurzelung in der Tradition erheben sollten oder die wenigstens die Vorstellung von einem nicht abreißenden Band vermitteln konnten", plädiert auch Nicole Schwindt in: dies. (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. XLVf. Katharina Bruns hingegen relativiert diese Ansicht mit der Begründung, der Rückgriff auf die ‚alten' Texte könne genauso gut aus einem „Mangel an geeigneter und zugleich *moderner* deutschsprachiger Lyrik" geschehen sein und müsse für jeden Komponisten einzeln entschieden werden, vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 58f. Hervorhebung im Original.

123 Birgit Lodes wies nach, dass es sich bei Lassos Liedtext um eine Kontrafaktur eines Marientextes handelte, und konnte anhand zahlreicher Beispiele aus der Zeit schlüssig belegen, wie dieser Liedsatz als subtile Äußerung zu gesellschaftlichen Diskursen, hier dem Ehediskurs, gewertet werden kann, vgl. dies.: Liederliche Männer, böse Frauen und gute Ehen. Zu Orlando di Lassos Lied *Mein Frau Hilgart*.

> seind/ Daran sich aber niemand ergeren wirdet/ Dann man mag vnder dieselben Stimmen wol einen anderen Text singen.[124]

Rasch prägten die neuen italienischen Elemente nicht nur die musikalische Gestaltung der deutschsprachigen weltlichen Liedsätze, sondern wirkten sich auch auf die Liedtexte aus: Jacob Regnart war in den 1570er Jahren mit seiner dreibändigen Sammlung *Kurtzweilige teutsche Lieder* der erste Komponist, der in seinen Liedtexten sprachlich-stilistische Formen und inhaltlich-thematische Elemente aus dem Italienischen nachahmte.[125] Dies zeigt sich besonders deutlich in der dreizeiligen Form der Villanella und in petrarkistischen Motiven (vgl. Kap. 4.2). Parallel dazu nahmen deutschsprachige Übersetzungen, Nachdichtungen und Neutextierungen bereits vorhandener italienischer weltlicher Liedsammlungen zu und sorgten für eine umfassende Integration italienischer Elemente in die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600.

Dies korrespondiert mit Katharina Bruns' Befund, dass die Liedkomponisten im deutschsprachigen Raum ab etwa 1580 kaum noch die ‚alten' Texte neu vertonten, sondern überwiegend Liedtexte aus ihrer Zeit als Vorlagen verwendeten.[126] Dabei handelte es sich um an der italienischen Vokalmusik orientierte Liedtexte.[127] Gerade Regnarts Liedsammlungen erwiesen sich als viel genutztes Text-Repertoire für die Komponisten deutschsprachiger weltlicher Liedsätze seiner Zeit. Dabei sank die Übernahme vollständiger Liedtexte und es wurden zunehmend einzelne Strophen und Verse herausgegriffen, mit anderen kompiliert und neu zusammengestellt.[128]

Zudem gab es im ausgehenden 16. Jahrhundert deutsche Dichter*innen, die eng mit ihnen bekannten Komponist*innen zusammenarbeiteten und Liedtexte lieferten. Meist wurden sie nicht namentlich genannt. Im Fall von Leonhard

124 Caspar Glanner: Der Erste Theil Newer Teutscher Geistlicher vnd Weltlicher Liedlin. München 1578. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–Bl. A2^{v}, hier Bl. A2^{v}. Vgl. hierzu Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 54.

125 Vgl. Jacob Regnart: Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen. Nürnberg 1574; ders.: Der ander Theyl Schöner Kurtzweiliger teutscher Lieder zu dreyen Stimmen. Nürnberg 1577 sowie ders.: Der dritte Theil Schöner Kurtzweiliger Teutscher Lieder zu dreyen Stimmen. Nürnberg 1579.

126 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 59.

127 Vgl. hierzu Sara Dumont: „It is certain, that without the importation and copying of Italian music, Italian verse would never have made such in impact in Germany. The songs and their poems which were brought into Germany through the Italians working there were taken as role-models by the succeeding generations of German composers, and so gave birth to an entirely new style in both music and poetry in Germany. This takeover of the Italian style began as early as the 1570s, with the music of Jakob Regnart." Dies.: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 141.

128 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 59.

Lechners *Neuen lustigen Teutschen Liedern* (1586) konnte Uwe Martin den in der Widmungsrede genannten „der Music sonderer liebhaber vnnd verstendiger“ als den Nürnberger Goldschmied und Dichter Paul Dulner identifizieren, der Lechner „über die hundert schöner lustiger weltlicher Teutscher text“ zukommen ließ, die dieser dann vertonte.[129] Bruns führt aus, dass einige Komponist*innen auch selbst neue Texte verfassten und diese vertonten, sogenannte Dichterkomponist*innen.[130] Dazu gehört beispielsweise der Nürnberger Musiker Hans Christoph Haiden, der sich selbst als Verfasser der Liedtexte in seinen *Gantz neuen lustigen Täntz und Liedlein* (1601) nannte: „Ich hab neulicher weil gegenwertige Liedlein/ zu meinem lust gedicht/ vnnd nach art Teutscher Täntz componirt“.[131] Noch Johann Hermann Schein gab in seinen *Diletti Pastorali, Hirten Lust* (1624) an, er hätte „etzliche feine Politische *Pastoral-* oder Hirten Textlein/ so ich selbst *meditirt*, mit 5. stimmen nebenst dem *Basso continouo* in die Musica gesetzet“.[132] Es wird deutlich, dass um 1600 Tradition und Innovation nah beieinander lagen: Komponist*innen griffen vereinzelt noch auf ‚alte‘ Liedtexte zurück, übernahmen Texte aus Liedsammlungen ihrer Zeit, arbeiteten mit Dichter*innen zusammen, die ihnen Liedtexte zukommen ließen, und dichteten ihre Liedtexte selbst.[133]

Reflexionen in der deutschsprachigen Literatur

Die unterschiedliche Gestaltung der deutschen Sprache in den Liedtexten wurde kaum thematisiert. Komponist*innen und Herausgeber*innen äußerten sich im

129 Leonhard Lechner: Neue lustige Teutsche Lieder. Nürnberg 1586. Vgl. Uwe Martin: Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners. In: Archiv für Musikwissenschaft 11 (1954), S. 315–322 sowie ders.: Paul Dulner als Textdichter des Komponisten Leonhard Lechners (ca. 1553 bis 1606). In: Daphnis 26 (1997), S. 187–198. Vgl. auch Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 66–69.

130 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 71–74; Ludwig Finscher/Silke Leopold: Volkssprachige Gattungen und Instrumentalmusik. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. 2 Teile. Hier Teil 2. Wiesbaden 1990, S. 437–607 sowie Walter Brauer: Jakob Regnart, Johann Hermann Schein und die Anfänge der deutschen Barocklyrik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 17, Heft 3 (1939), S. 371–405.

131 Hans Christoph Haiden: Gantz neue lustige Täntz vnd Liedlein/ deren Text mehrer theils auff Namen gerichtet. Nürnberg 1601. Widmungsrede, Bl. AA2[r]. Vgl. hierzu Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 72.

132 Johann Hermann Schein: Diletti Pastorali, Hirten Lust. Leipzig 1624. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2[r]. Hervorhebungen im Original. Vgl. auch Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 72.

133 Diese knappe Darstellung erforderte eine eigene Studie, da zu den wenigsten Liedsammlungen Untersuchungen vorliegen, die Hinweise auf die Verfasser*innen der Texte bieten.

Kontext von deutschen Übersetzungen und Nachdichtungen italienischer Vokalmusik zu Fragen der adäquaten Übertragung der Texte und reflektierten in diesem Zusammenhang die Differenzen zwischen den Sprachen in Bezug auf Lexik, Syntax und Semantik (vgl. Kap. 5.2).[134] Sprachliche Unterschiede in den ‚teutschen' Texten wurden hingegen nicht behandelt. Erst Martin Opitz brachte den Diskurs zur Beschaffenheit der deutschen Sprache wieder in die deutschsprachige Liedkultur, indem er im sechsten Kapitel seines *Buches von der Deutschen Poeterey* 1624 das Hochdeutsche als Literatursprache postulierte:

> Die ziehrligkeit erfodert das die worte reine vnd deutlich sein. Damit wir aber reine reden mögen/ sollen wir vns befleissen deme welches wir Hochdeutsch nennen besten vermögens nach zue kommen/ vnd nicht derer örter sprache/ wo falsch geredet wird/ in vnsere schrifften vermischen: als da sind/ es geschach/ für/ es geschahe/ er sach/ für/ er sahe; sie han/ für sie haben vnd anderes mehr.[135]

Opitz schließt an die ostmitteldeutsche Kanzleisprache an und benennt deutlich den Bezug zur protestantischen Konfession.[136] Zudem zeigt sich, dass die hochdeutsche Sprache dialektal nicht gebunden war, stellte also nicht „derer örter sprache" dar. Die katholischen Gegenden im deutschsprachigen Raum schlossen sich der protestantischen deutschen Schrift- und Literatursprache nicht an: Im 17. Jahrhundert galt das Hochdeutsche überwiegend für die protestantischen Regionen, in den katholischen Gegenden entstand eine überregionale oberdeutsche Schreibsprache.[137]

In den deutschsprachigen Poetiken des 17. Jahrhunderts war der Diskurs um das Hochdeutsche als Standardsprache präsent. So betitelte beispielsweise der Dichter Johann Peter Titz 1642 seine Poetik als *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* und bezog sich direkt auf die hochdeutsche Sprachvarietät (zu Titz' Poetik vgl. Kap. 5.2.6). Und mit der Grammatik *Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HaubtSprache* des Sprachgelehrten Justus Georg

---

134 Dies untersucht Katharina Bruns ebenfalls, bleibt aber recht kursorisch, vgl. dies.: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 75–84.

135 Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. II, 1: Die Werke von 1621 bis 1626 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 300). Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1978, S. 343–416, hier S. 371f. Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 269f.

136 Dies zeigt sich in einem Brief von Martin Opitz an Balthasar Venator vom 4. Mai 1628, in dem Opitz den Sprachstil „lutherisch" nannte, zitiert nach Wels: Kunstvolle Verse, S. 269f.

137 Erst Mitte des 18. Jahrhunderts löste sich diese Trennung auf, vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 278f.

Schottelius, die über zwanzig Jahre nach Titz' Poetik erschien, war die hochdeutsche Sprache als Standardsprache definiert.[138]

Für die deutschsprachige Liedkultur spielte dieser Diskurs keine große Rolle; er wurde zumindest kaum in den Paratexten thematisiert oder gar reflektiert. Sprachwandelprozesse wurden dennoch in den Liedtexten sichtbar. Durch die italienischen Elemente in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelangten nicht nur syntaktische und strukturelle Elemente in deutsche Liedtexte wie beispielsweise Strophenformen (vgl. Kap. 4.2). Sie bewirkten auch lexikalische Übernahmen wie z. B. Fremdwörter aus dem romanischen Sprachraum. Dies zeigt exemplarisch der Liedsatz Nr. 5 „*Musica* du edle Kunst" aus Thomas Selles Liedsammlung *Mono-phonetica* (1636), in der etwa ein Viertel der Liedsätze romanische, überwiegend französische Ausdrücke aufweist.[139]

> *Musica* du edle Kunst/
> der Götter höchste Zier/
> aller Menschen Lieb' vnd Gunst/
> hast du/ Glaub sicher mir/
> dein freuden schall durch Berg vnd Thal
> thut lieblich *resoniren*,
> die wilden Thier mit grossr Begier
> die sehnlich *ascoltiren*:
> Darumb wirstu fein lieb vnd werth
> vnd ewiglich *floriren*,
> weil sonderlich Himmel vnd Erd
> dir thun *favorisiren*.[140]

Der zwölfversige durchkomponierte Liedsatz mit abwechslungsreicher und musikalisch kolorierter Gestaltung stellt ein Loblied auf die Musik dar. Die fremdsprachigen Verben sind mit Antiquaschrift gekennzeichnet und zudem als Kreuzreim angeordnet. Deutlich erkennbar werden hier die Lehnwörter aus der franzö-

138 Vgl. Justus Georg Schottelius: Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HaubtSprache. Braunschweig 1663. Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 279.

139 Vgl. Thomas Selle: Mono-phonetica. h. e. Allerhand lustige vnd anmutige Frewden-Liedlein. Hamburg 1636. Im Liedsatz Nr. 1 „*Amarili* du schönstes Bild" werden die folgenden fremdsprachigen Ausdrücke verwendet: discretion, affetion, trionfiren, intoniren, viva l'amore; Liedsatz Nr. 5 „*Musica* du edle Kunst": resoniren, ascoltiren, floriren, favorisieren; Liedsatz Nr. 9 „*Echo* du trewer wiederschall": crudelta, Vale; Liedsatz Nr. 12 „Viva Bacco mit seinem edlen Safft": Viva Bacco, Allegramente; Liedsatz Nr. 13 „Orsus Compagnons habt einen frischen Muth": Orsus Compagnons, Nectar, Courage. Hervorhebungen im Original.

140 Selle: Mono-phonetica. h. e. Allerhand lustige vnd anmutige Frewden-Liedlein (1636), Stimmbuch der Cantus/Tenore Voce sola, Nr. 5, Fol. 103^r–103^v. Hervorhebungen im Original.

sischen Sprache. In der Liedkultur finden sich des Öfteren solche fremdsprachigen Ausdrücke, die in der zeitgenössischen deutschen Sprache und Literatur eigentlich verpönt sind. So bemühten sich beispielsweise verschiedene Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts um eine reine deutsche Sprache. Auf die deutschsprachige weltliche Liedkultur wirkten sich diese Forderungen so gut wie gar nicht aus, wie auch die Beschaffenheit der deutschen Sprache in den Liedtexten um 1600 kaum behandelt, geschweige denn reflektiert wurde. Sprachliche Veränderungen und Sprachwandelprozesse ließen sich gleichwohl finden.

2.2.2 Weltliches und geistliches Lied-Repertoire

In den 1530er bis 1550er Jahren entstanden die großen Sammeldrucke von Hans Ott, Georg Forster und anderen, die überwiegend weltliche deutschsprachige Liedsätze verschiedener Komponisten enthielten (vgl. Kap. 2.1). Dies änderte sich in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Mit der Aufnahme der italienischen Elemente in die deutschsprachige Liedkultur war eine deutliche Tendenz von Anthologien hin zu Einzeldrucken verbunden. Diese stellten aber noch keine rein weltlichen Sammlungen dar – üblich waren vorerst gemischt geistlich-weltliche Lieddrucke. Das 16. Jahrhundert hindurch bestand eine lebhafte Kontrafaktur- und Parodiepraxis: Weltliche Lieder wurden mit einem neuen geistlichen Text unterlegt, seltener umgekehrt. Eine deutliche Trennung schien also für die zahlreichen Überschneidungen in der geistlichen und weltlichen Liedpraxis inadäquat, zumal die Hofkapellmeister für die geistliche wie auch die weltliche Musikgestaltung am Hof verantwortlich waren. Und doch unterschieden die Komponisten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr wohl zwischen den beiden Bereichen, zumal besonders in den 1560er bis 1580er Jahren die geistlichen Liedsätze höher wertgeschätzt wurden als die weltlichen. Das Komponieren und Publizieren der weltlichen Liedsätze erforderte bis Ende des 16. Jahrhunderts apologetische Begründungen, die zumeist in den Widmungsreden gegeben wurden.

So begründet der süddeutsche Komponist Leonhard Lechner (1553–1606) die Veröffentlichung seiner rein weltlichen *Neuen deutschen Lieder zu drey Stimmen* (1576), die bereits an der italienischen Villanella orientiert sind, damit, dass zur Musik geistliche und weltliche Lieder gehören. In der Widmungsrede an den Nürnberger Rat Hans Pfintzing von Henfenfeld geht Lechner zunächst allgemein auf den Sinn und die Wirkung der Musik ein: Wie Gottes Wort wirke sie heilend

„vnd wirfft in summa alles leid vnd vnglück zu rück".[141] Damit die Musik diese umfassende Wirkung entfalten könne, würden geistliche und weltliche Liedsätze benötigt:

> Zu disem nutz aber der Edlen *Musica*, so jetzt kürtzlich erzelt/ sind nicht allein von nöten Geistliche vnd Biblische Text/ wiewol die selben zum fördersten vnd fürnemlich sollen gesungen vnnd geübet werden/ Sondern es gehören auch darzu weltliche Liedlein/ doch mit dem bescheid/ das sie die *fines verecundiæ* nicht vberschreiten: (welchs leider jetzt von vilen *Musicis*, mit grossem mißbrauch/ geschicht). Wie wir dann befinden/ das zu jeden vnd allen zeiten/ neben den geistlichen Texten/ auch stets weltliche Componirt/ vnd inn ehrlichen Versamlungen vnd Gastungen geübet worden sein/ vnd noch geübet werden. [...] Also sein auch die Menschlichen hertzen vngleicher weiß geartet vnd gesinnet/ Müssen derhalben/ nach gestalt der sachen/ jetzt erschrocken vnd trawrig/ bald aber frölich gemacht werden/ Wie solchs die Kunstreiche *Musica* artlich vnd meisterlich kan. Derwegen dann auch die alten Poeten gedichtet haben/ das durch die holdseligen *Musicam*, Stein/ Felsen vnd Beum/ gleichsam lebendig worden sein/ vnd dem lieblichen Gesang vnd Laut nachgefolget haben.[142]

Lechner formuliert für die weltlichen Liedsätze aber eine klare Einschränkung: Sie dürften die „*fines verecundiæ*", die Grenzen des Anstands und der Sittlichkeit, nicht überschreiten, was zu seiner Zeit allerdings häufig geschehen sei. Verschiedene menschliche Affekte benötigen unterschiedliche Musik, weshalb geistliche und weltliche Musik erforderlich sei. Diesen Anforderungen wolle er nun nachkommen, nachdem er kürzlich Motetten und geistliche Kompositionen veröffentlicht habe.[143] Der geistlichen Musik wird folglich Priorität vor der weltlichen eingeräumt.

Für die Dedikation der „schimpfliche[n] Liedlein" im Sinne scherzhafter, unterhaltsamer Liedsätze an eine Nürnberger „Oberkeitsperson" rechtfertigt Lechner sich noch mit einem zweiten Argument: „weyl dise weltliche Text/ kein vnzüchtige leichtfertigkeit/ auch kein Ehrenrhürige schmach/ schand oder laster/ in sich halten/ hab ich mit desto grösserer künheit" diese Sammlung dem Mitglied des Nürnberger Stadtrats Hans Pfintzing von Henfenfeld gewidmet.[144] Im Gegen-

141 Leonhard Lechner: Neue deutsche Lieder zu drey Stimmen. Nürnberg 1576. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2r–A3r, hier Bl. A2r. Auch Katharina Bruns zitiert diese Vorrede, vgl. dies.: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 11f.

142 Lechner: Neue deutsche Lieder zu drey Stimmen (1576), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2v. Hervorhebungen im Original.

143 Vgl. Lechner: Neue deutsche Lieder zu drey Stimmen (1576), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2v.

144 Lechner: Neue deutsche Lieder zu drey Stimmen (1576), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A3r.

satz zu vielen anderen Komponisten habe er die „*fines verecundiæ*“ eingehalten und könne seine weltlichen *Neuen deutschen Lieder zu drey Stimmen* einer Standesperson zueignen. Dies zeigt: Für die weltlichen Liedsätze galten klare Regeln und ein deutliches Gefälle in der Wertschätzung im Vergleich zu den geistlichen.

1566 veröffentlichte der Dresdner Hofkapellmeister Matthaeus Le Maistre (um 1505–1577) seine vier- und fünfstimmigen *Geistlichen vnd Weltlichen Teutschen Geseng* mit insgesamt 92 geistlichen und weltlichen Liedsätzen im Tenorliedstil. In der Widmungsrede dedizierte Le Maistre die Publikation „dieser geistlichen Gesengen“ dem Kurfürsten August von Sachsen, seinem Diensthern, und führte aus, dass er als Hofkapellmeister diese Liedsätze zur Ehre Gottes, zum Ruhm des Kurfürsten und für alle Christen komponiert hätte.[145] Le Maistre rechtfertigte seine Kompositionen mit einer religiös-philosophischen Argumentation: Musik sei gottgegeben und diene primär zum Lob Gottes. Dies zeige sich auch in der Bibel mit Beispielen aus dem Alten und Neuen Testament, mit Psalmen und Zitaten des Paulus. Menschsein heiße folglich Musik lieben. Über diese Verbindung gelangt Le Maistre zu den griechischen Philosophen und Dichtern und verweist auf Aristoteles und Pindar, welche die Musik ebenfalls als etwas Himmlisches, Geistliches beschrieben. „[D]iese Teutsche[n] Geistliche[n] Lieder/ Gott dem Herren zu ehren/ vnd zu seines Worts förderung“ sollten also Gott zur Ehre dienen und missionarisch wirken.[146]

Die weltlichen Liedsätze erwähnt Le Maistre in der Widmungsrede mit keinem Wort. Sie folgen den 70 geistlichen Kompositionen räumlich abgetrennt nach zwei leeren Seiten. Es handelt sich um Tenorlieder auf Texte, die bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt und verbreitet waren. Zwar werden die weltlichen Lieder im Titel genannt, es scheint aber, als würden erst die geistlichen Liedsätze den weltlichen zur Veröffentlichung verhelfen, zumal sie argumentativ in der Widmungsrede nicht berücksichtigt werden. Klar erkennbar ist in den geistlichen Liedsätzen die lutherische Konfession: Die ersten 15 Liedsätze sind nach dem Kirchenjahr angeordnet, beginnend mit dem ersten Advent und dem traditionellen Wochenlied „Nv kom der Heiden Heilandt“ (Nr. I). Dieses Adventslied von Martin Luther geht auf den altkirchlichen Hymnus „Veni redemptor gentium“ des Bischofs Ambrosius von Mailand im 4. Jahrhundert zurück. Das lateinische Incipit gibt Le Maistre als Quelle an. Weitere lutherische Choräle wie Nr. IIII „Gelobet seistu Jhesu Christ“ oder Nr. VI „Von Himel hoch da kom ich her“, ein vertontes

145 Matthaeus Le Maistre: Geistliche vnd Weltliche Teutsche Geseng. Wittenberg 1566. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A4^{r}, hier Bl. A3^{v}.

146 Le Maistre: Geistliche vnd Weltliche Teutsche Geseng (1566), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A3^{v}.

„Vaterunser" (Nr. XXXVI) oder ein komponierter *Decalogus* (Nr. XXXVII), also ein Liedsatz mit den zehn Geboten als Text, sind ebenfalls mit Tenorliedsatz in der Sammlung enthalten.

Diese Liedsammlung erlaubt Einblicke in die konfessionelle Situation am Dresdner Hof. Le Maistre war franko-flämischer Herkunft und ursprünglich katholisch. Der Dresdner Hof hingegen war strikt lutherisch, was sich kirchenmusikalisch daran zeigt, dass Le Maistres Vorgänger der Kantor und Kirchenliedkomponist Johann Walter (1496–1570) war, der eng mit Martin Luther zusammengearbeitet und das erste evangelische Gesangbuch (*Geistliches Gesangbüchlein* 1524) herausgegeben hatte. 1554 trat Le Maistre sein Amt als sächsischer Hofkapellmeister an und konvertierte zum Protestantismus. Als Hofkapellmeister war er für die weltliche und geistliche Musik am Hof verantwortlich und hatte somit auch die Gottesdienste musikalisch zu gestalten. Messen, Motetten und Katechismusvertonungen auf biblische und explizit lutherische Texte gehörten folglich dazu, und Le Maistre nahm diese Aufgabe ernst. Sichtbar wird dies in seiner Liedsammlung *Geistliche vnd Weltliche Teutsche Geseng* (1566).

Auch Le Maistres Nachfolger ab 1568, der italienische Komponist Antonio Scandello, konvertierte 1562 zum Protestantismus als Voraussetzung für den Posten des Hofkapellmeisters und das Dresdner Bürgerrecht. Nicht immer konvertierten Komponisten für ihren Beruf: Der protestantische Komponist Jakob Meiland wurde 1577 am katholischen Hechinger Hof angestellt – eine Konversion bzw. Differenzen sind nicht überliefert (vgl. Kap. 3.2). Anders sah die Situation bei Antonio Scandellos Nachfolger Giovanni Battista Pinello de Ghirardi in Dresden aus: Zwischen dem katholischen Musiker und Komponisten Pinello de Ghirardi und dem protestantischen Hof kam es immer wieder zu Konflikten.[147] Die Konfessionsgrenzen spielten somit durchaus eine Rolle, stellten aber keine unüberwindbaren Hindernisse dar.[148]

Im Gegensatz zu Matthaeus Le Maistre äußerte sich der Katholik Orlando di Lasso nicht zur Zusammenstellung seiner ersten deutschsprachigen Liedsamm-

147 Vgl. hierzu Frédérique Renno: Giovanni Battista Pinello de Ghirardi und seine deutsche Liedsammlung *Nawe kurtzweilige deutsche Lieder* (1584) – ein Beispiel für italienisch-deutsche Liedkunst im ausgehenden 16. Jahrhundert. In: Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein' des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018, S. 201–231.

148 Arne Spohr führt aus, dass die Beschäftigung von protestantischen Musikern und Komponisten an katholischen Höfen problematischer gewesen sein dürfte als im umgekehrten Fall aufgrund der Gegenreformation und der „wachsenden konfessionellen Polarisierung"; Kompromissbereitschaft und Anpassungsfähigkeit waren in jedem Fall für Musiker beider Konfessionen notwendig, vgl. ders.: „How chances it they travel?", S. 44f.

lung 1567, obschon vier geistliche Liedsätze 15 weltlichen gegenüberstehen. Auch Ivo de Vento, Hoforganist am Münchner Hof, begründete das Repertoire seiner Lieddrucke nicht. Könnte der bayerische Hof an dieser Stelle liberaler als der sächsische und offener für eine weltliche Liedkultur gewesen sein? Dafür spräche zumindest ein Passus in Lassos Widmungsrede der *Neuen Teütschen Liedlein* (1567) an Herzog Wilhelm V. von Bayern, in der er Liedsätze erwähnte, die „an disem Hoff nach E[uer] F[ürstlicher] G[naden] Herrn vnd Vatter gnedigen willen vnd anordnen Besunder Behalten werden".[149] Wilhelms Vater Herzog Albrecht V. von Bayern hatte offensichtlich Liedsätze für sich reserviert, und auch der Briefwechsel zwischen Wilhelm und Lasso zeigt ein deutliches Interesse des bayerischen Herzogs an der Liedproduktion.[150]

Es gab aber auch katholische Komponisten, die zu ihren gemischten weltlich-geistlichen Liedsammlungen Stellung bezogen und dezidiert einen katholischen Kontext entfalteten. Beispielsweise publizierte Jacob Reiner (vor 1560–1606), ein katholischer Kirchenmusiker und Komponist im Benediktinerstift Weingarten bei Ravensburg, in seinen *Schönen newen Teutschen Liedern* (1581) 32 vier- und fünfstimmige Liedsätze, davon vier geistliche und 28 weltliche. In der Widmungsrede an Freiherr Jakob von Waldburg-Wolfeck-Waldsee ging er zunächst auf geistliche fünf- und sechsstimmige Motetten ein, die er 1579 veröffentlicht hatte, und die „in der Catholischen Kirchen exerciert vnnd befürdert" wurden.[151] Reiner erläuterte die heilende Wirkung der Musik auf den Menschen, besonders auf dessen Psyche, das sittengerechte und moralisch korrekte Verhalten und begründete damit die Komposition seiner Liedsätze: „so hab ich [...] gegenwertige teutsche gesang/ in grossem vleiß/ vber anmütigen text/ mit frölicher melodi zue vier vnd fünff stimmen componiert/ vnd inn Truck auß gehen bewilliget".[152] Auf die weltlichen Liedsätze geht er ansonsten nicht ein. Erst in der Begründung für die Zuschreibung an den Widmungsempfänger lässt sich implizit ein Hinweis auf den gemischten geistlich-weltlichen Inhalt herauslesen. Da Jakob von Waldburg-Wolfeck-Waldsee in „den Catholischen vnd wahren Christlichen Gotteßdiensten in der Kirchen" die geistliche Vokal- und Instrumentalmusik genießen würde – nicht zu übersehen ist hier die konfessionelle Polemik – und auch „in malzeitten bey essen vnd trincken/ widerwertige gedancken allerliebst vnd gnedigklich

149 Lasso: Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen (1567), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}.

150 Vgl. Schwindt (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. XI, Anm. 19.

151 Jacob Reiner: Schöne newe Teutsche Lieder/ mit vier vnd fünff Stimmen. München 1581. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A3^{r}, hier Bl. A2^{r}.

152 Reiner: Schöne newe Teutsche Lieder/ mit vier vnd fünff Stimmen (1581), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{v}.

gern durch Musicieren recreiert/ belustiget vnd erfrewet“ würden, fänden sich in dieser Liedsammlung geistliche und weltliche Liedsätze.[153] Mit der Kirchen- und der Tafelmusik werden hier zwei grundlegende Funktionen der Musik im 16. Jahrhundert angesprochen (vgl. Kap. 2.3).

Das Verhältnis von vier geistlichen zu 28 weltlichen Liedsätzen war für einen im katholischen Kloster angestellten Kirchenmusiker ungewöhnlich, auch wenn der Komponist kein Benediktinermönch war.[154] Offensichtlich apologetisch nannte Reiner darum zu Beginn der Widmungsrede seine fünf- und sechsstimmigen Motetten. In den vier geistlichen Liedsätzen (Nr. XX, XXIIII, XXV und XXIX) wird die explizit katholische Geisteshaltung aus der Widmungsrede fortgeführt. So steht im Liedsatz Nr. XXV „Der tag der ist so freudenreich“ die Jungfrau Maria als Gottesmutter im Zentrum, und im Liedsatz Nr. XXIX „Gnad jetzt Gott dem Geistlichen stand“ wird die explizite Bedrohung durch den Türkenkrieg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Strafe für den fehlenden rechten Glauben interpretiert („vnd jrzthumb vil bringt Türckenkrieg/ weil niemands mehr recht glauben wil“).[155]

Die geistlichen Liedsätze in den gemischt weltlich-geistlichen Liedsammlungen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren meist konfessionell gebunden. Da sie größtenteils keine liturgische Funktion im Gottesdienst hatten und auch nicht für einen konkreten Feiertag intendiert waren (eine Ausnahme stellt die Sammlung Matthaeus Le Maistres dar, vgl. oben), waren sie recht allgemein christlich gehalten und dienten dem religiösen Leben im Alltag. Für das weltliche Repertoire spielte die konfessionelle Bindung kaum eine Rolle, aber die geistlichen Liedsätze ermöglichen Einblicke in die Entstehungs- und Aufführungskontexte der Liedsammlungen.

Das Verhältnis von geistlichen und weltlichen Liedsätzen ist sehr unterschiedlich und reicht von zwei weltlichen Liedsätzen gegenüber 29 geistlichen in Gallus Dresslers *Außerlesenen Teutschen Liedern* (1575) über Christian Hollanders *Newen Teutschen Geistlichen vnd Weltlichen Liedlein* (1570) mit paritätisch jeweils 16 geistlichen und 16 weltlichen Kompositionen bis hin zu den eben bereits erwähnten 4 geistlichen zu 28 weltlichen Werken bei Jacob Reiner (1581).[156] Im

153 Reiner: Schöne newe Teutsche Lieder/ mit vier vnd fünff Stimmen (1581), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{v}–A3^{r}.

154 Vgl. P. Beck: Art. „Reiner, Jackob“. In: ADB Bd. 28 (1889), S. 23–25.

155 Reiner: Schöne newe Teutsche Lieder/ mit vier vnd fünff Stimmen (1581), Tenor-Stimmbuch, Nr. XXIX, Bl. F1^{v}–F2^{r}.

156 Vgl. Gallus Dressler: Außerlesene Teutsche Lieder/ mit vier vnd fünff Stimmen. Nürnberg 1575; Hollander: Newe Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein. Hrsg. von Johann Pühler (1570) sowie Reiner: Schöne newe Teutsche Lieder/ mit vier vnd fünff Stimmen (1581).

Vergleich der Titelformulierungen fällt dabei auf, dass bei einer mehr oder weniger ausgeglichenen Zusammenstellung von geistlichen und weltlichen Liedsätzen dies im Titel vermerkt wird wie bei Christian Hollander. Überwiegend weltliche und überwiegend geistliche Liedsammlungen verweisen nicht auf ihren Inhalt. Die geistlichen Liedsätze stehen meist an erster Stelle in den Liedsammlungen, gefolgt von den weltlichen, und sind von diesen überwiegend klar getrennt.[157] Bei Sammlungen mit unterschiedlicher Stimmenanzahl bildet diese das Ordnungskriterium, wobei die Liedsätze meist nach zunehmender Stimmenzahl angeordnet werden.[158]

Für die gemischt weltlich-geistlichen Liedsammlungen lässt sich keine Entwicklung innerhalb der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erkennen. Dies hängt damit zusammen, dass ab Ende der 1570er Jahre zunehmend rein weltliche Liedsammlungen erschienen. Bereits 1570 veröffentlichte Antonio Scandello eine Liedsammlung mit rein weltlichen Liedsätzen. Er gab dies auch im Titel an – *Nawe vnd lustige Weltliche Deudsche Liedlein* – und rechtfertigte sich in der Widmungsrede: Er hätte seinem Dienstherrn Kurfürst August von Sachsen bereits 1568 „etzliche Geistliche Gesenge mit Vier vnd Fünff stimmen“ zugeeignet und dedizierte ihm nun „diese jtzige etwas Weltliche/ fröliche/ vnd doch sittsame Collation Gesenglein“.[159] Auch hier wird zum einen die Hierarchie zwischen geistlichen und weltlichen Liedsätzen und zum anderen die Bedeutung moralisch anständiger und sittlicher Texte sichtbar.

Mit Jacob Regnarts drei Bänden *Kurtzweiliger teutscher Lieder zu dreyen Stimmen* (1574, 1577 und 1579) nimmt die Publikation rein weltlicher Sammlungen Fahrt auf und beschleunigt sich weiter ab Ende der 1570er Jahre. Regnarts Liedsammlungen stellen zugleich auch die ersten Liedsammlungen mit italienisch beeinflussten Liedtexten dar, nachdem die italienischen Elemente in der musikalischen Gestaltung bereits mit Lassos *Neuen Teütschen Liedlein mit Fünff Stimmen* (1567) in die deutschsprachige Liedkultur hineinkamen. Das Aufkommen rein weltlicher Liedsammlungen scheint folglich mit der zunehmenden Präsenz italienischer musikalischer und literarischer Elemente in der weltlichen deutsch-

157 Eine Ausnahme stellt Jacob Reiners Liedsammlung dar, der seine Liedsätze nach der Stimmenanzahl (vier- und fünfstimmig) anordnet und inhaltlich nicht nach weltlich und geistlich unterscheidet.

158 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 21. Darüber hinaus beobachtet sie noch eine Disposition der Lieder nach Tonarten, was eine bewusste Konzeption der Sammlungen nahelegt.

159 Antonio Scandello: Nawe vnd lustige Weltliche Deudsche Liedlein. Dresden 1570. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{v}–A3^{r}, hier Bl. A2^{v}.

sprachigen Liedkultur verbunden, beide Aspekte bewirken wechselseitig einen enormen Aufschwung.

Ab Mitte der 1590er Jahre waren die meisten deutschsprachigen Liedsammlungen, die neu auf den Markt kamen, rein weltlichen Inhalts. In den Vorreden treten keine apologetischen Phrasen mehr auf – die weltlichen Liedsammlungen stehen für sich und illustrieren ein zunehmendes Selbstbewusstsein der deutschsprachigen Liedkultur. Und doch wurden weiterhin gemischt weltlich-geistliche Liedsammlungen veröffentlicht.[160] Noch Heinrich Albert kombinierte in seinen acht Bänden *Arien oder Melodeyen* (1638–1650) weltliche und geistliche Liedsätze im neuen monodischen Stil des 17. Jahrhunderts, in Generalbassliedsätzen, und unterstrich die Konstanz gemischter Liedsammlungen. Zugleich wird deutlich, dass geistliche wie weltliche Liedsätze mit der Liedpraxis im 16. und 17. Jahrhundert untrennbar verbunden sind.

2.2.3 Vokales und instrumentales Lied-Repertoire

Um 1600 ging die Anzahl der Liedsammlungen mit gemischt geistlich-weltlichem Repertoire zurück. Zugleich nahmen deutschsprachige Liedsammlungen mit Tanz- und Instrumentalsätzen deutlich zu.[161] Bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden die Titel weltlicher deutschsprachiger Liedsammlungen immer mehr mit dem Zusatz „zu singen/ vnd auff allerley Instrument dienstlich" ergänzt.[162] Arnt von Aichs *In dissem buechlyn fyntman Lxxv. hubscher lieder* (ca. 1514–1515) steht am Beginn einer erst zögernd, dann rasch um sich greifenden Entwicklung über Hans Ott und Georg Forster, die mit Orlando di Lassos *Neuen Teütschen Liedlein* 1567 endgültig in den Titelformulierungen weltlicher deutschsprachiger Liedsammlungen angekommen ist: vokal-instrumentale Besetzungsalternativen.[163]

160 Vgl. Wolfgang Striccius: Der erste Teil Neuer teutscher Gesänge zu fünff vnd vier Stimmen componirt. Ülzen 1593; Otto Siegfried Harnisch: Hortulus Lieblicher/ lustiger vnd höflicher Teutscher Lieder. Nürnberg 1604; Johannes Christoph Demantius: Erster Theil Newer Deutscher Lieder. Leipzig 1614 sowie Daniel Friderici: Honores musicales. Oder Newe/ gantz lustige/ Fröliche/ vnd Anmütige Ehren-Liedlein. Rostock 1624.

161 Die folgenden Ausführungen bleiben kursorisch. Dies ist zum einen dem umfangreichen Quellenmaterial geschuldet und liegt zum anderen an dem spezifischen Erkenntnisinteresse dieser Untersuchung an den vokalen Liedsätzen. Eine Studie zum vokal-instrumentalen Lied-Repertoire um 1600 ist bislang Desiderat.

162 Hier zitiert nach Ott (Hrsg.): Der erst Teil. Hundert vnd ainundzweintzig newe Lieder (1534).

163 Vgl. Arnt von Aich: In dissem buechlyn fyntman Lxxv. hubscher lieder ([ca. 1514–1515]); Ott (Hrsg.): Der erst Teil. Hundert vnd ainundzweintzig newe Lieder (1534); Ott: Hundert vnd fünfft-

Diese Formulierungen ermöglichten den Ausführenden eine vokale, instrumentale oder gemischte Besetzung der Werke. Exemplarisch zeigt Johannes Christoph Demantius 1608 in seiner Vorrede an den Musikliebhaber, dass es sich bei den Besetzungsmöglichkeiten nicht um einen Topos handelte:

> Nicht aber alleine denen/ so mit lieblichen Stimmen begnadet/ auch gerne mit lust vnd sonderlicher begierde schöne Texte singen vnd hören; Sondern auch andern/ so in manglung dessen *Musica Instrumentali excelliren*, vnd *alternatim* oder beyder zu gleich gebrauchen/ vnd sich derselben zu befleissen keine mühe noch zeit nicht sparen.[164]

In den Titeln spiegelte sich ein Wandel im Musizierverhalten mit steigendem Interesse am instrumentalen Musizieren. Damit verbunden war der Ausbau höfischer und städtischer Ensembles, die zunehmende Nutzung von Instrumenten im privaten Bereich sowie ein anhaltender Aufschwung im Instrumentenbau wie auch in der theoretischen Auseinandersetzung mit Instrumenten.[165] Auch im 16. Jahrhundert wurde Vokal- und Tanzmusik bereits rein instrumental ausgeführt und bereitete den Boden für die rasch ansteigende Produktion von Instrumentalmusik um 1600.[166] Notiert waren die Instrumental- und Tanzsätze für Ensembles – intendiert war also eine Musizierpraxis in der Gruppe. Dabei wurden die Instrumente selten spezifiziert, erst mit dem monodischen Stil und dem Generalbasslied wurde der Basso continuo zunehmend im Titel genannt.[167]

---

zehen guter newer Liedlein (1544); Forster: Der dritte teyl/ schöner/ lieblicher/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein (1549); ders.: Der Vierdt theyl/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein (1556); ders.: Der Fünffte theil/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein (1556) sowie Lasso: Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen (1567).

164 Johannes Christoph Demantius: Conviviorum Deliciae. Das ist: Neue Liebliche Intraden vnd Auffzüge/ Neben Künstlichen Galliarden, vnd Frölichen Polnischen Täntzen. Nürnberg 1608. Cantus-Stimmbuch, Leservorrede, Bl. A3^{r}. Hervorhebungen im Original.

165 Vgl. Barbara Wiermann: Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts (Abhandlungen zur Musikgeschichte 14). Göttingen 2005, S. 4f. Nicole Schwindt bemerkt bereits zu Arnt von Aichs Bezeichnungen der Instrumente in seiner Liedsammlung eine intendierte Verbreitung auf dem überregionalen Markt: das Wort „schwegel" für Querflöte verweist auf den süddeutschen Raum; Arnt von Aich druckte hingegen in Köln, vgl. dies.: Zwischen Musikhandschrift und Notendruck, S. 168.

166 Vgl. die Studie von Armin Brinzing: Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts (Abhandlungen zur Musikgeschichte 4). 2 Bde. Bd. I: Darstellung, Bd. II: Editionen. Göttingen 1998.

167 Eine Ausnahme stellt Johannes Christoph Demantius' *Conviviorum Deliciae* (1608) mit der ausdrücklichen Erwähnung „Nicht allein auff allerhandt Instrument vnd Seitenspielen/ Sondern auch mit Menschlicher Stimme lieblich vnd lustig zu Musiciren" dar: Zum einen werden hier explizit Saiteninstrumente genannt, zum anderen verweist die Reihenfolge auf den Inhalt mit 34 Instrumental- zu 18 Vokalsätzen, ders.: Conviviorum Deliciae (1608).

1588 veröffentlichte der Wolfenbütteler Hofkapellmeister Thomas Mancinus seine Liedsammlung *Das Erste Buch Newer Lustiger/ vnd Höfflicher Weltlicher Lieder* mit weltlichen Liedsätzen und einer vierstimmigen textlosen Instrumentalkomposition am Schluss der Sammlung. Bei dieser *Fantasia duarum* handelt es sich um ein formal ungebundenes Musikstück, in dem hier jeweils zwei Stimmen sich imitieren und variieren. Diese Sammlung markiert den Beginn gemischt vokal-instrumentaler Lieddrucke, ab etwa 1600 folgen weitere Publikationen. Sie stellt aber in der Kombination vokaler Liedsätze mit Instrumentalkompositionen nicht die einzige Publikationsform dar: Vokale Liedsätze wurden auch mit Tanzsätzen zusammengestellt, die wiederum textlos oder textiert sein konnten.

Ab etwa 1600 wurden vokale Liedsätze mit verschiedenen instrumentalen Kompositionen in Sammlungen zusammengefügt.[168] Dazu zählten die bereits erwähnte Sammlung von Thomas Mancinus mit der *Fantasia*, Andreas Berger nahm eine *Canzona* in seine *Threnodiae amatoriae* (1609) auf und Paul Peuerl versammelte ebenfalls zwei als *Canzon* überschriebene Instrumentalsätze in seinem *Weltspiegel* (1613).[169] Die Fantasia und die Canzona gehörten mit der Fuga und der Intrada zu den musikalischen Formen, die fast ausschließlich als Instrumentalkompositionen in Liedsammlungen integriert wurden. Zudem wurden weitere Tanzsätze wie Paduanen, Choreae, Galliarden, Couranten, Aufzüge, Passamezzi und Balletti in weltliche Liedsammlungen aufgenommen, stellvertretend seien hier Hans Leo Haßlers *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng* (1601) und Heinrich Steuccius' dreiteilige Sammlung *Amorum ac Lepôrum* (1602) als zwei der ersten gemischten Sammlungen sowie der *Musicalische Lüstgarte* (1622) von Johannes Schultz als eine der vielseitigsten Zusammenstellungen genannt.[170] Dabei wur-

168 Vgl. die tabellarische Auflistung deutscher Drucke mit weltlichen Vokalwerken und Instrumentalkompositionen bis 1640 von Barbara Wiermann: Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, S. 446–448, die für die Instrumentalkompositionen leider nicht weiter spezifiziert ist. Auch die Ausführungen von Katharina Bruns können lediglich als Überblick dienen und bieten keine weitere Differenzierung, vgl. dies.: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 20f. und 134–136. Dieses Phänomen der gemischten Sammlungen zeigte sich auch in Italien, vgl. die Studie von Frank Heidlberger: Canzon da sonar. Studien zu Terminologie, Gattungsproblematik und Stilwandel in der Instrumentalmusik Oberitaliens um 1600 (Würzburger musikhistorische Beiträge 19). 2 Bde. Bd. 1: Text. Bd. 2: Anhang, Verzeichnisse und Editionen. Tutzing 2000.

169 Vgl. Andreas Berger: Threnodiae amatoriae. Das ist: Newe Teutsche Weltliche Traur- vnd Klagelieder. Augsburg 1609 sowie Paul Peuerl: Weltspiegel/ Das ist: Neue teutsche Gesänger [sic]. Nürnberg 1613.

170 Vgl. Hans Leo Haßler: Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng/ Balletti, Galliarden vnd Intraden. Nürnberg 1601; Heinrich Steuccius: Amorum ac Lepôrum PARS I. Darinnen Newe/ Schöne/ Lustige/ Deudsche/ Weltliche Lieder […] Am ende seind 2. Intraden, mit 5. stimmen/ ein Galliard mit 6.,

den die musikalischen Formen aus dem romanischen Sprachraum, Intraden, Paduanen, Galliarden, Balletti, Passamezzi etc., nach ihrem Charakter, ihrem Tempo und ihrer Gerad- bzw. Ungeradtaktigkeit charakterisiert.

Im Gegensatz dazu wurden die deutschen und polnischen Tänze nicht weiter klassifiziert und unterteilt, wie exemplarisch an den *Sieben vnd siebentzig Newen außerlesenen/ Lieblichen/ Zierlichen/ Polnischer vnd Teutscher Art Täntzen* (1601) von Johannes Christoph Demantius und an Valentin Haußmanns *Venusgarten, Darinnen Hundert Ausserlesene gantz Liebliche mehrerntheils Polnische Täntze* (1602) sichtbar wird. Demantius' Sammlung ist systematisch gegliedert in polnische und deutsche Tänze mit deutschsprachigen Texten (Nr. 1–23), in textlose Tänze (Nr. 24–57), deutschsprachig textierte Galliarden (Nr. 58–67) sowie textlose Galliarden (Nr. 68–77).[171] Auch Haußmann trennte die Stücke in seinem *Venusgarten* strikt zwischen Tänzen mit und ohne Text und ging in der Vorrede „Erinnerung von den TantzLiedern oder Täntzen in disem Venusgarten/ an diejenigen/ welche sich damit belustigen wöllen" auf die Aufführungspraxis ein:

> Auff die ersten fünfftzig/ welche es leiden wolten/ hab ich höfliche Amorosische Texte/ zu schimpff vnd ernst/ nicht ohn affection (wenn jhr sie recht erweget) selber gemacht vnnd vnterlegt/ die folgende fünfftzig/ biß zum ende/ sind ohne Text. Der Deutsche Sprung oder NachTantz/ den man auff vil Täntze hette setzen vnnd hinzu thun können/ ist mit willen außgelassen/ damit sie (welches schad were) nicht zu gemein würden. Erfahrne vnnd inn der *Music* wol fundierte Jnstrumentisten/ werden entweder dem Polnischen brauch im NachTantze folgen/ odeer auff die Teutsche gemeine art/ den NachTantz mit der Proportion/ geschicklich/ daß es der Melodie nicht hinderlich/ wissen zu finden.[172]

vnd dann 3. Intraden mit 6. stimmen hinzu gesetzet. Wittenberg 1602; ders.: Amorum ac Lepôrum PARS II. Darinnen Noch mehr newe Deudsche Weltliche Lieder/ nach der art/ wie die vorigen. Wittenberg 1602; ders.: Amorum PARS III. Noch mehr Newe Deudsche Weltliche Canzonetten […]. Am ende seind 2. Intraden vnd 1. Phantasia mit 5., eine Pavana mit 6., vnd dann eine Tisch Intrada mit 8. Stimmen hinzugesetzt. Wittenberg 1602 sowie Johannes Schultz: Musicalischer Lüstgarte [sic] Darinnen Neun vnnd Funfftzig Schone Newe/ Moteten/ Madrigalien/ Fugen/ Phantasien/ Cantzonen, Paduanen, Intraden, Galliard, Passametz, Täntze/ etc. Mit Lateinischen vnd Teutschen/ Geist- vnd Weltlichen schönen Texten. Lüneburg 1622.

171 Vgl. Johannes Christoph Demantius: Sieben vnd siebentzig Newe außerlesene/ Liebliche/ Zierliche/ Polnischer vnd Teutscher Art Täntze: mit vnd ohne Texten […]; Neben andern künstlichen Galliarden. Nürnberg 1601.

172 Valentin Haußmann: Venusgarten, Darinnen Hundert Ausserlesene gantz Liebliche mehrerntheils Polnische Täntze. Nürnberg 1602. Vorrede „Erinnerung von den TantzLiedern oder Täntzen in disem Venusgarten/ an diejenigen/ welche sich damit belustigen wöllen"; zitiert nach Robert Burgess Lynn: Valentin Haussmann (1565/70–ca. 1614). A Thematic-Documentary Catalogue of His Works. With a Documentary Biography by Klaus Peter Koch (Thematic Catalogues 25). Stuyvesant, NY 1997, S. 125. Hervorhebung im Original.

Valentin Haußmann bewies Sensibilität für die Eigenheiten polnischer Tänze, auch wenn er sie nicht weiter charakterisierte: Polnische Tänze benötigten keinen deutschen „Sprung oder NachTantz“, also einen zweiten meist schnelleren Teil, der üblicherweise bei deutschen Tänzen ergänzt wurde. Dieser würde ihre Wirkung schmälern. Wenn ein zweiter Teil erforderlich wäre, sollten die Musiker einen Nachtanz im „Polnischen brauch“ oder eben doch auf „die Teutsche gemeine art“ ergänzen, dabei aber auf die rhythmische Fortführung der Melodie achten. Es gab folglich durchaus Unterschiede zwischen den deutschen und polnischen Tänzen, die allerdings kaum benannt und erklärt wurden. In den deutschsprachigen weltlichen Sammlungen wurden sie dementsprechend lediglich in textierte und textlose Tänze unterschieden (vgl. zu Haußmann und seiner Verbindung nach Polen Kap. 4.1).

Neben den polnischen und deutschen Tänzen wurden auch einige der romanischen Formen, meist Balletti und Galliarden, mit deutschen Texten unterlegt und publiziert. Prominente Beispiele sind die zwei Bände textierter Galliarden (1593/94) des Altenburger Kapellmeisters Nicolaus Rosthius, die *Conviviorum Deliciae* (1608) von Johannes Christoph Demantius mit textierten Intraden sowie textlosen Intraden, Galliarden und polnischen Tänzen, die Demantius im Inhaltsverzeichnis als „Chorea“, Reigentanz, bezeichnet, sowie Johannes Schultz’ *Musicalischer Lüstgarte* (1622) mit verschiedensten Lied- und Instrumentalsätzen mit und ohne Text, die jeweils in ihrer Form als Motette, Madrigal, Fuga, Fantasia, Canzona, Paduana, Intrada, Galliarda, Passamezzo etc. gekennzeichnet werden.[173] Die unterschiedlichen musikalischen Formen blieben klar getrennt und wurden in Gruppen zusammengestellt, wie dies oben bereits in Johann Christoph Demantius’ *Sieben vnd siebentzig […] Polnischer vnd Teutscher Art Täntzen* deutlich wurde.[174] Es entfaltet sich ein Panorama an Kombinationsmöglichkeiten, die auch in den Titeln der Sammlungen anklingen.

Zudem erschienen Sammlungen mit reiner Instrumentalmusik. Stellvertretend seien drei Beispiele genannt: 1607 veröffentlichten Zacharias Füllsack und Christian Hildebrandt den ersten Teil der Sammlung *Ausserlesener Paduanen vnd Galliarden*, dem Christian Hildebrand zwei Jahre später einen zweiten

173 Vgl. Nicolaus Rosthius: XXX. Newer lieblicher Galliardt: mit schönen lustigen Texten […] Der Erste Theil. Erfurt 1593; ders.: Der Ander Theil Newer Lieblicher Galliardt: Mit schönen lustigen Texten. Erfurt 1594; Demantius: Conviviorum Deliciae (1608) sowie Schultz: Musicalischer Lüstgarte [sic] (1622).

174 Eine Ausnahme bildet Johannes Schultz’ *Musicalischer Lüstgarte* [sic] (1622), der nicht zwischen textlos und textiert sowie innerhalb der verschiedenen Tanz- und Instrumentalmusikformen unterscheidet.

Teil folgen ließ.[175] Zunehmend erfuhr die deutsche Musik Impulse durch englische Elemente und Aufführungstraditionen. So publizierte der englische Komponist und Gambist William Brade unter anderem romanische und andere Tanzsätze für ein Ensemble mit „Fiolen", also mit Gamben, und brachte die englische Gambenconsort-Tradition in die deutsche Musikkultur ein (vgl. zu englischen Elementen in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur Kap. 4.3).[176] Der Naumburger Stiftorganist Georg Vintz komponierte eine Sammlung mit verschiedenen Tanzsätzen, deren Publikation (1630) er mit einer Gleichsetzung von geistlicher und weltlicher Musik rechtfertigte: Beide Arten von Musik würden zur Fröhlichkeit führen, erstere im ewigen Leben, zweitere in diesem.[177] Es scheint, als müsste sich nach der weltlichen Vokalmusik in den 1570er Jahren nun die Instrumentalmusik in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts ihre Aufwertung erringen.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entfalteten sich verschiedene Formen von Vokal- und Instrumentalmusik und trugen zu einem mannigfaltigen Stilpluralismus bei. Aus den deutschsprachigen weltlichen Liedsammlungen mit variablen Besetzungsmöglichkeiten im 16. Jahrhundert entwickelte sich ein rasch wachsendes und immer vielfältigeres Repertoire, verbunden mit einer Ausdifferenzierung der verschiedenen Vokal- und Instrumentalmusikformen. Durch Impulse anderer europäischer Musiktraditionen wurden im deutschsprachigen Raum Tanzsätze aus Italien und Frankreich sowie Polen und England

---

175 Vgl. Zacharias Füllsack/Christian Hildebrand: Ausserlesener Paduanen vnd Galliarden erster Theil. Hamburg 1607 sowie Christian Hildebrand: Ander Theil ausserlesener lieblicher Paduanen/ vnd auch so viel Galliarden. Hamburg 1609.

176 William Brade: Newe Außerlesene liebliche Branden, Intraden, Mascharaden, Balletten, All'manden, Couranten, Volten, Auffzüge vnd frembde Täntze [...] Auff allerley Musicalischen Jnstrumenten/ Jnsonderheit auff Fiolen zu gebrauchen. Lübeck 1617. Vgl. hierzu die Studie von Spohr: „How chances it they travel?".

177 Vgl. Georg Vintz: Intraden, Couranten, Galliarden, Balletten, Alamanden, vnd etliche Träntze auff Polnische Arth. [Erfurt] 1630. Tenor-Stimmbuch (datiert auf 1629), Widmungsrede: „Es ist in etlicher Zeit durch Gottes Gnade die Edle Kunst der Musicken/ dermassen hoch gestiegen/ daß man sich billich darob zu verwundern/ vnd Gottes Güte zu preisen. Vnd was erstlich die Kirchen *Musicam* anlanget/ hat man jetziger Zeit die außerlesensten schönsten Moteten/ vnd andere Kirchen Gesänge/ Deudsch vnd Lateinisch/ welche mit so zierlichen Fugen vnd *inventionibus exorniret*, daß manch frommes Christliches Hertz dardurch in seiner Andacht gleichsam entzuckt wird/ vnd einen frölichen Vorschmack deß ewigen Lebens empfindet. So ist es auch mit der Privat vnd Hauß *Musica* also beschaffen/ daß/ wann gute Leute vff Gastereyen/ Hochzeiten/ vnd andern ehrlichen Zusammenkünfften seynd/ man von außbindigen *Paduanen*, *Intraden*, *Galliarden*, *Couranten*, *Balletten*, *Alamanden* vnd andern Täntzen/ einen solchen Wechsell vnd Vberfluß befindet/ dardurch ein jeder/ der nicht gar ein Stock oder Stein/ zur jnnerlichen Freude *alliciret* wird." Hervorhebungen im Original.

aufgenommen und textiert sowie textlos in die deutschsprachige Liedkultur integriert. Neue Aufführungspraktiken bereicherten die musikalische Landschaft im deutschsprachigen Raum und führten gemeinsam mit dem Aufkommen neuer Formen zu klaren Besetzungsvorgaben: für das Generalbasslied beispielsweise eine vokal-instrumentale Besetzung mit Singstimme und Generalbassbegleitung. So entstanden neue Gattungen im Bereich der Vokalmusik wie das Generalbasslied und in der Instrumentalmusik wie die Orchestersuite als Abfolge von Tanzsätzen im Laufe des 17. Jahrhunderts. Diese neuen Gattungen führten zu einer deutlichen Abgrenzung zwischen vokalen und instrumentalen Musikformen, deren Besetzung klar vorgegeben war, und leisteten einen maßgeblichen Beitrag zur Aufwertung der Instrumentalmusik.

2.2.4 Versuch einer Klassifizierung des weltlichen Lied-Repertoires

Die Formen und musikalischen Gattungen in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600 sind vielfältig und schwer zu systematisieren. Dies hängt damit zusammen, dass gerade die formalen Aspekte eines Liedtextes und seine musikalische Gestaltung eng miteinander verbunden waren und sich gegenseitig beeinflussten: Eine Textform in Strophen nach jeweils demselben Muster eignete sich beispielsweise besser für eine strophenweise Vertonung als eine freiere Form, die adäquat in einer durchkomponierten Weise vertont wurde. Zudem wirkte sich in beiden Bereichen der große stilistische Wandel zur italienischen Vokalmusik als Vorbild in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schneller und direkter aus als in den Themen und Motiven der Liedtexte, die eine größere Kontinuität aufwiesen.

Die im Folgenden vorgestellte Tyopologie klassifiziert die Liedtexte anhand ihrer Grundthematik.[178] Sie ist an Horst Brunners Systematik angelehnt, die jedoch erweitert werden muss, um der textlichen Vielfalt des weltlichen Lied-Repertoires gerecht zu werden. Bereits im ausgehenden 16. und im Laufe des 17. Jahrhunderts wurden dem Lied als zunehmend im Bürgertum verankerte Gat-

178 Eine Einordnung anhand von Motiven wäre ebenso möglich, erfasst einen Liedtext aber nicht vollständig, da meist mehrere Motive verschmelzen. Zudem verleitet dieses Verfahren dazu, anhand einer gewissen Motivik auf einen bestimmten Einfluss zu schließen und damit klare Abgrenzungen innerhalb der deutschsprachigen Liedkultur zu schaffen. Dies verstellt den Blick für die symbiotischen Wechselwirkungen vielfältiger Elemente in den deutschsprachigen Liedsätzen. Katharina Bruns gliedert ihre Quellen nach Topoi und Motiven, vgl. dies.: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 84–99. Exemplarisch führt sie Liedtexte zu Werbung, (schmerzvoller) Liebeserfahrung, Frauenbild und der Rolle des Geldes an. Am Ende ihrer Ausführungen warnt sie vor ebendiesen Kurzschlüssen, bleibt jedoch auf der deskriptiven Ebene.

tung Funktionen zugeschrieben, die zur Ausbildung neuer Liedtypen führten.[179] Diese neuen Liedtypen führen teilweise inhaltliche Elemente älterer Liedtypen fort, zeigen aber meist eine differenziertere Ausprägung. Für das deutsche Lied im 16. Jahrhundert klassifiziert der Mediävist Horst Brunner zunächst vier Liedtypen als „literarische Umgebung“ der Liederbuchlieder.[180] Erstens benennt er das geistliche Lied bzw. das Kirchenlied, „ein Konglomerat von Liedtypen“, welches sich kontinuierlich durch das Mittelalter hindurch verfolgen lässt und im 16. Jahrhundert in das katholische geistliche Lied mündete.[181] Durch Martin Luther entstand das evangelische Kirchenlied, das sich ebenfalls in verschiedene Unterkategorien untergliedern lässt. Luthers eigene 36 Lieder wurden dabei zu gattungsstiftenden Mustern.[182] Als zweiten Liedtyp fasst Brunner das „religiöse und weltliche Meisterlied“, welches größtenteils „religiöses und moralisches Orientierungswissen“ und Unterhaltung bot.[183] Politische Ereignislieder, die gemeinsam mit Reimpaarsprüchen politische Agitation intendierten, summiert Brunner unter einen dritten Liedtyp und nennt als vierten und letzten das lange, vielstrophige Erzähllied.[184]

Diese allgemeine Systematik von Liedern im 16. Jahrhundert ergänzt Brunner mit acht thematischen Liedtypen, die er aus der exemplarisch untersuchten fünfbändigen Lied-Anthologie Georg Forsters herausfiltert.[185] Diese acht Liedtypen lassen sich auch auf Liedsätze aus der zweiten Hälfte des 16. und aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts übertragen. Als ersten Liedtyp nennt Brunner das geistliche Lied, ohne die verschiedenen Konfessionen zu berücksichtigen. Für viele Liedsammlungen mit gemischt weltlich-geistlichem Lied-Repertoire aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wäre keine weitere Unterteilung notwendig: Die in ihnen versammelten geistlichen Liedsätze sind meist recht allgemein christlich-religiös gehalten. Einige Sammlungen sind aber in einem dezidiert konfessionellen Umfeld entstanden wie Matthaeus Le Maistres *Geistliche vnd Weltliche Teutsche Geseng* (1566) mit Vertonungen von Lutherschen Texten oder auch Jacob Reiners *Schöne newe Teutsche Lieder* (1581) mit katholischen Liedsät-

179 Vgl. hierzu Susanne Rode-Breymann: Musikalische Lyrik unter Eindruck des Dreißigjährigen Krieges. In: Dies. (Hrsg.): Krieg und Frieden in der Musik (Ligaturen 1). Hildesheim et al. 2007, S. 187–204, hier S. 196–200.

180 Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert, S. 118.

181 Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert, S. 119.

182 Vgl. Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert, S. 119.

183 Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert, S. 120.

184 Vgl. Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert, S. 120f.

185 Vgl. Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert, S. 129.

zen (vgl. Kap. 2.2.2). Hier wäre eine Spezifizierung des geistlichen Liedtyps für Liedsätze um 1600 zu ergänzen.

Politische Ereignislieder über Herrscher und politische Vorkommnisse bezeichnet Brunner als zweiten Liederbuchtyp. Texte und Lieder über Tagesereignisse erschienen in meist anonymen Flugblättern und -schriften und wurden häufig mit bereits bekannten und verbreiteten Melodien verknüpft. „Jm Thon: Auff meinen lieben Gott &c.“ beklagt beispielsweise die Liedflugschrift *Magdeburgisch Klag-lied* mit einem Klagegedicht und einem „Klag vnd Trost Lied“ den Tod „der viel tausent Christen in Magdeburg“ am 20. Mai 1631$^{greg.}$ durch kaiserliche Truppen unter Feldherr Johann T'Serclaes von Tilly der katholischen Liga.[186]

Auch für den dritten Liedtyp, das Spottlied, finden sich in den Liedsammlungen um 1600 vielfältige Beispiele. Stellvertretend sei ein dreiteiliger Liedsatz aus Erasmus Widmanns *Musicalischem Studentenmuht* (1622) vorgestellt:[187] Im ersten Teil (Liedsatz Nr. XVII) wird ein Narr am Hofe eines nicht näher genannten hessischen Landgrafens vorgestellt, eigentlich als Pferdeknecht tätig, der singen und musizieren lernen wollte, da man die Musiker „ehrlicher hielt mit fleise/ ankleydung/ tranck vnd speise“ (III, 3f.). Diese Künste lehren sollte ihn Johannes Heugel (um 1510–1584/85), Hofkapellmeister unter Landgraf Philipp von Hessen und Landgraf Wilhelm IV. von Hessen-Kassel. Unter seiner Leitung erlebte die Kasseler Hofkapelle ihre erste Blütezeit. Im zweiten Teil überredet der Narr den Kapellmeister Heugel, der zuerst ablehnt, sich dann aber doch bereit erklärt, ihn zu unterrichten. Nach etlichen Tagen möchte der Kapellmeister sich von dem Gelernten überzeugen, aber der Narr hat nichts gelernt. Mit diesem Resultat beginnt der dritte Teil des Spottlieds und beschreibt die Prügel, die der Narr für seine ungenügende Leistung erhält. Der Narr verzichtet auf weiteren Musikunterricht und wird in den letzten beiden Strophen als Negativdidaxe stilisiert. Wer nur der Speisen und Getränke wegen Musiker werden will, aber nicht bereit zum Üben ist, verliert rasch die Freude an der Musik.

Loblieder, der vierte Liedtyp, treten zuhauf in deutschsprachigen weltlichen Lieddrucken auf. Gelobt werden die Musik, die Geselligkeit, die Geduld, der Tugendadel, das Studentenleben etc. In folgendem Loblied werden die Dichter*innen besungen:

186 Magdeburgisch Klag-lied/ Von der elenden Zerstörung/ so den 10. Maij deß 1631. Jahrs mit jhr ist fürgangen. Leipzig 1631. Der 10. Mai 1631 bezieht sich auf den Julianischen Kalender. Vgl. Nehlsen (Bearb.)/Bötte (Hrsg.): Berliner Liedflugschriften: Katalog der bis 1650 erschienenen Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Bd. 2, S. 863.

187 Vgl. Erasmus Widmann: Musicalischer Studentenmuht: Darinnen gantz newe mit lustigen vnd frölichen Texten belegte Gesänglein. Nürnberg 1622. Nr. XVII–XIX, als I., II. und III. Pars, mit fortlaufender Strophenzählung, je vier pro Lied.

Frisch auff jhr von der Feder gut
ein jeder muß euch weichen/
jhr seyd das allerbeste Blut/
den Göttern zuvergleichen/
ja alles Gut vnd Gelt
in dieser gantzen Welt
ist vnter euch gestellt,
Ob schon der Neider viel
Euch zusetzen ohn Ziel/
Muß doch allzeit
vorauß gar weit
die Feder oben schweben.[188]

In dem zwölfversigen Lied wird der Dichter synekdochisch mit der Feder umschrieben. Den Göttern gleichgestellt ist er allen Menschen und besonders allen Neidern überlegen und herrscht zugleich über die ganze Welt. Der Dichter wird somit zum weltgestaltenden Prinzip, und die Kunst der Dichtung steht über allem und jedem.

Als fünften Liedtyp fasst Horst Brunner Mahnungen, Absagen und Warnungen zusammen: Warnung vor dem Alkohol und der Falschheit, Mahnung zur Geduld und zum Durchhalten sowie Absage an das Spiel, die Lust und Buhlerei.[189] Exemplarisch sei hier die Warnung vor einer Buhlschaft in Franz Joachim Brechtels vierstrophigem Liedsatz Nr. XVIII „Nemt warnung an/ all die jr wölt versuchen" angeführt.[190] Der Sänger berichtet von den eigenen schlechten Erfahrungen: Statt sich zu verlieben, würde er „im acker lieber pflügen" (II, 1). Er schildert, wie er seine Liebe mit Schmerz und Pein habe bezahlen müssen, zumal die Liebe meist schnell verlischt, er habe es am eigenen Leib erfahren – „glaubt mir/ ich habs probieret" (IV, 4). Die Warnung vor einem Liebesverhältnis wird hier mit der Absage an die Liebe verknüpft.

Moralisierende Zeitklagen stellen den sechsten Liedtyp dar und enthalten Liedsätze zu verschiedensten Formen des menschlichen Fehlverhaltens im gesellschaftlichen, sozialen, politischen, gesetzlichen, religiösen, wissenschaftlichen und künstlerischen Rahmen.[191] So beklagt sich der Sänger in Paul Peuerls programmatisch überschriebener Sammlung *Weltspiegel* (1613) im Liedsatz Nr. IX

---

188 Selle: Mono-phonetica. h. e. Allerhand lustige vnd anmutige Frewden-Liedlein (1636), Stimmbuch der Cantus/Tenore Voce sola, Nr. 8, Fol. 104^{v}-105^{r}.

189 Vgl. Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert, S. 130.

190 Vgl. Franz Joachim Brechtel: Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein mit dreyen stimmen. Nürnberg 1589. Stimmbuch der Prima vox, Nr. XVIII, Bl. $C2^{v}$.

191 Horst Brunner zählt wie folgt auf: „Hier geht es um Untreue, Heuchelei, Hinterlist, Schmeichelei, Opportunismus, Fluchen, Saufen, Prassen, Unbarmherzigkeit, Verbrechen, Betrug, Ehe-

über die hohe Bedeutung von „Pracht/ Hochfart/ Reichthumb/ Golt vnd Gelt“ (V. 1) in der Welt, während „Verstand vnd Kunst“ (V. 3) wenig zählen, erfolgreich seien die Menschen mit „falschen klaffen“ (V. 8).[192] Und doch resümiert der Sänger am Ende in der Hoffnung, die Kunst werde ihn schon nicht verderben lassen. Mit der Klage ist manchmal auch die Hoffnung auf Besserung und Veränderung verbunden.

Ein zweites Beispiel für moralisierende Zeitklagen illustriert die Kritik am höfischen Leben um 1600. Im Liedsatz Nr. XVIII „Vil haß vnd neid“ aus Jacob Reiners Liedsammlung beschreibt der Sänger, wie er Hass und Neid am Hof erdulden und oft „schamrot stahn“ (V. 3) muss, obwohl er sich nichts hat zu Schulden kommen lassen.[193] Da er aber keine „hulde“ (V. 5) habe, also keine Gnade erlange, würde er seine Situation „vmb Gotts willen“ (V. 6) ertragen. Mit aller gebotenen Vorsicht – der Komponist ist nicht mit dem Sänger gleichzusetzen – ließe sich hier ein autobiographischer Aspekt des Komponisten herauslesen: Jacob Reiner bezeichnet sich selbst als ‚Orlandiner‘ und dürfte sich zu Ausbildungszwecken am Münchner Hof aufgehalten haben, während Orlando di Lasso dort Hofkapellmeister war.[194] Ob auch der Text aus Reiners Feder stammt, ist nicht bekannt. Er könnte dort aber solche Erfahrungen gemacht haben, bevor er als Kirchenmusiker ins Benediktinerstift Weingarten kam.

Eine große Gruppe stellt der siebte Liedtyp mit den Martins-, Trink- und Schlemmerliedern dar. Bereits Georg Forsters Liedanthologie versammelt zahlreiche Beispiele. Die Beliebtheit dieses Liedtyps hält unvermindert an, was sich im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts auch in gesonderten Zusammenstellungen solcher Liedsätze zeigt. So veröffentlicht Daniel Friderici 1632 sein *Hilarodicon*, eine Sammlung ausschließlich mit Trinkliedern.[195] 20 Loblieder auf den Wein, die

---

bruch, allgemeine Schlechtigkeit, Umwertung geltender Werte, Treulosigkeit, um Geldmangel und um die negative Rolle des Geldes, um den in allen Ständen ungebührlichen Aufwand, den Mangel an Gottesfurcht, um die Mißachtung des Gelehrten und um das Gravamen, daß Kunst nichts mehr gilt.“ Hinzu kommt das Hofleben mit „Haß und Neid, die Schlechtigkeit der Höflinge und der Umstand, daß Hofdienst meist unbelohnt bleibt.“ Ders.: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert, S. 130.

192 Peuerl: Weltspiegel/ Das ist: Neue teutsche Gesänger [sic] (1613), Cantus-Stimmbuch, Nr. IX, Bl. B2^{v}–B3^{r}.

193 Reiner: Schöne newe Teutsche Lieder/ mit vier vnd fünff Stimmen (1581), Nr. XVIII „Vil haß vnd neid“, Bl. CC4^{v}–DD1^{r}.

194 Vgl. Beck: Art. „Reiner, Jackob“, S. 23–25.

195 Vgl. Daniel Friderici: Hilarodicon Das ist: Gantz Artige vnd sehr Lustige Neue Vinetten, Oder WeinLiederlein. Rostock 1632. Daniel Friderici widmet diese Sammlung einem Kopenhagener

Musik und die Geselligkeit sind unter dem Motto des Trinkens in dieser Sammlung zusammengestellt.

Auch das Quodlibet, ein Kompilationswerk, das aus einer „Kombination verschiedener, ursprünglich nicht einander zugehöriger oder füreinander bestimmter Teile zu einer neuen Einheit [besteht], wobei dem Verfahren üblicherweise eine scherzhafte, bisweilen karikierende Absicht zugrunde liegt“,[196] rechnet Horst Brunner zu diesem Liedtyp. Als vielfältige Gemenge werden Fragmente aus deutschsprachigen Liedsätzen, lateinischen gregorianischen Melodien, Parodien liturgischer Gesänge, Teile aus zeitgenössischen deutschen und italienischen Kompositionen, verschiedensprachige Trinksprüche, lateinische Grammatikregeln und Solmisationssilben übereinander und aneinander gefügt und beliebig variiert.[197] Alte, ursprüngliche Bedeutungszusammenhänge werden auseinandergerissen, erhalten aber durch die neuen, teilweise ironischen Textkompilationen Witz und Reiz – zumindest die Zeitgenossen verstanden und kannten die textlichen und musikalischen Zitate und dürften ihre Freude gehabt haben.[198]

Brunners achter und letzter Liedtyp umfasst die Liebeslieder. Schon in Georg Forsters Anthologie Mitte des 16. Jahrhunderts entspricht etwa die Hälfte aller Texte diesem Liedtyp.[199] Brunner gliedert ihn in verschiedene Unterkategorien, auf die er aber nicht weiter eingeht. Als wichtigste Gruppen nennt er Werbungslieder, Liebesversicherungen, Liebesklagen, Abschiedslieder und -klagen, Preislieder, Liebesdialoge sowie Ehelieder.[200] Diese Gruppen treten in den Liedsammlungen am häufigsten auf und bleiben konstant bis weit ins 17. Jahrhundert hinein vertreten.[201] Das Liebeskonzept, welches den Liedsätzen im 16. Jahrhundert zugrunde

---

Weinhändler, einem Hauptmann der Lübecker Weinkellerei sowie Rostocker Weinhändlern, vgl. Kap. 2.3.2.

196 Axel Beer: Art. „Quodlibet“. In: MGG[2], Sachteil 8 (1998), Sp. 51–58, hier Sp. 51.

197 Vgl. Hübsch-Pfleger: Das Nürnberger Lied im deutschen Stilwandel um 1600, S. 82 sowie Beer: Art. „Quodlibet“, Sp. 54.

198 Vgl. Wolfgang Rogge: Das Quodlibet in Deutschland bis Melchior Franck. Wolfenbüttel/Zürich 1965 sowie Renno: Melchior Francks (um 1579–1639) weltliches deutschsprachiges Liedschaffen zu Beginn des 17. Jahrhunderts, in dem unter anderem Melchior Francks *Farrago. Das ist Vermischung viler Weltlichen Lieder* aus seiner Quodlibetsammlung untersucht wird, Franck: Musicalischer Grillenvertreiber/ In welchem alle Quodlibeta so bißhero vnterschiedlich in Truck außgangen/ zusamen gebracht (1622).

199 Vgl. Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert, S. 132.

200 Erwähnt werden zudem Mahnungen zur Treue, Hoffnungslieder, Danklieder für glückliche Liebe, Klafferschelten, Absagelieder, Klagen über das Ende der Liebe, Klagen über den Erfolg eines Nebenbuhlers, vgl. Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert, S. 133.

201 Das Liebeslied im 15. und 16. Jahrhundert erhielt immer wieder Aufmerksamkeit. So sind die Forschungen von Gert Hübner zu nennen, vgl. ders.: Christoph von Schallenberg und die

liegt, verortet Brunner in der Liebeslieddichtung des 14. und 15. Jahrhunderts. Ob sich hier im Kontext des umfassenden kulturellen und sozialen Wandels um 1600 auch neue Aspekte von Liebe, Geschlechterverhältnis und Beziehung entwickeln, würde eine bislang noch ausstehende Studie zum Liebeslied im 17. Jahrhundert veranschaulichen.

Exemplarisch genannt und vorgestellt werden im folgenden drei Liedtypen, die Brunners Typologie ergänzen.[202] In der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert erschienen zunehmend Mythen in den deutschsprachigen weltlichen Liedsammlungen. Neben den klassischen Topoi Venus, Amor/Cupido und der bukolischen Motivik wurden weitere mythologische Episoden und Allusionen in die Liedsätze integriert und bildeten einen neuen eigenen mythologischen Liedtyp aus. Den mythologischen Elementen lassen sich dabei unterschiedliche Funktionen wie beispielsweise eine didaktisch-pädagogische zuschreiben.[203]

Als abschreckendes Beispiel hingegen dient die mythologische Episode von Prokris und Kephalos im Liedsatz Nr. XIV „Ach Schatz wie wird dein Hertze/ verkert gantz wunderlich" aus dem *Venus Kräntzlein* (1610) des Bayreuther Hoforganisten Johann Staden.[204] Prokris, die Ehefrau des griechischen Herrschers Kephalos, war eifersüchtig auf mögliche Liebschaften ihres Mannes. Als sie von einer vermeintlichen Affäre Kephalos' erfuhr, ging sie ihm nach. Sie verbarg sich im Gebüsch, wo sie von ihrem Mann erstochen wurde, da dieser sie für Jagdwild hielt: Prokris bezahlte ihr Misstrauen mit dem Leben. Der Liedsatz mit der mythologischen Episode soll die Liebenden an Treue und gegenseitiges Vertrauen erinnern und ermahnen.

Mythologische Figuren treten auch in Lobliedern auf die Schönheit der Geliebten auf. An dieser Stelle wird sichtbar, dass es durchaus Überschneidungen zwischen den einzelnen Liedtypen geben kann. *Tertium comparationis* ist die

---

deutsche Liebeslyrik. 2019 fand an der Universität Leipzig die Tagung *Geselliger Sang: Poetik und Praxis des deutschen Liebeslieds im 15. und 16. Jahrhundert* unter der Leitung von Cordula Kropik (Leipzig) und Stefan Roßmer (Basel) statt, vgl. URL: https://www.avldigital.de/de/vernetzen/details/event/geselliger-sang-poetik-und-praxis-des-deutschen-liebeslieds-im-15-und-16-jahrhundert/ [letzter Zugriff am 24.02.2022].

202 Susanne Rode-Breymann nennt zudem Lieder als eine Art „Tugendlehre", die Orientierung für bürgerlich-christliche Werte wie Mäßigung, Frömmigkeit, Genügsamkeit etc. bieten, vgl. dies.: Musikalische Lyrik unter Eindruck des Dreißigjährigen Krieges, S. 197.

203 In Otto Siegfried Harnischs Liedsammlung soll der Mythos ein sittlich-moralisches Verhalten bei den Rezipienten bewirken, ders.: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein/ Zu dreyen Stimmen (1587). Vgl. Aurnhammer: Präsenz und Funktion des antiken Mythos (vgl. Kap. 3.3).

204 Vgl. Johann Staden: Venus Kräntzlein. Newer Musicalischer Gesäng vnd Lieder. Jena 1610. Altus-Stimmbuch, Nr. XIV, Bl. C1[r].

Schönheit der Geliebten, der mythologische attraktive Figuren gegenübergestellt werden. Im Liedsatz Nr. XVI „Mit groß begier ich wünsche mir“ des Nürnberger Lehrers Ambrosius Metzger in seinen *Venusblümlein* (1611) wird die Geliebte, mit dem Akrostichon Maria genannt, mit Venus, Minerva und Juno verglichen und erhält den Preis der Schönsten.[205] Im Liedtext wird hier die Episode des Paris-Urteils aufgerufen, bei der Paris die Schönste zwischen Aphrodite (= Venus), Athene (= Minerva) und Hera (= Juno) wählen muss. Auch auf den Raub der Helena als schönster Sterblicher der Welt wird angespielt – die Geliebte übertrifft sie ebenfalls. Mythen fungieren in diesem Kontext als Kontrastfolie, um die Geliebte über alle Maßen zu loben.

Das 17. Jahrhundert wurde maßgeblich durch den Dreißigjährigen Krieg geprägt. Dieser spiegelt sich auch im zweiten und dritten neuen Liedtyp. Liedsätze, die sich auf Kriegserfahrungen beziehen, lassen sich als eigenen Liedtyp zusammenfassen. Die Bandbreite reicht dabei von traurigen Klageliedern über den Krieg bis hin zu jubelnden Dank- und Freudeliedern nach dem Friedensschluss.[206] Zu dieser Vielfalt gehören auch Danklieder eines gläubigen christlichen Menschen und Lieder, die zu Umkehr, Reue und Buße ermahnen, indem sie als Ursachen für die Gefährdung des Friedens Wollust und Falschheit benennen.

Der dritte neue Liedtyp umfasst panegyrische Liedsätze über berühmte Persönlichkeiten. Ein aussagekräftiges Beispiel bietet dafür die Liedsammlung *Helden-Gesäng* (1633) von Erasmus Widmann. Sie versammelt Liedsätze auf den schwedischen König Gustav Adolph und seine Verbündeten während des Dreißigjährigen Krieges.[207] Gustav Adolph wird darin zuerst als Retter des Protestantismus, dann als Befreier des deutschen Vaterlandes stilisiert. In seiner Darstellung des schwedischen Königs verknüpft Widmann religiös-konfessionelle, nationalpolitische und panegyrisch-verherrlichende Aspekte in den Liedsätzen.[208]

---

205 Vgl. Ambrosius Metzger: Venusblümlein Erster Theil. Neuer/ Lustiger/ Weltlicher Liedlein. Nürnberg 1611. Cantus-Stimmbuch, Nr. XVI, Bl. C3^{v}.

206 Für diese Bandbreite nennt Susanne Rode-Breymann exemplarisch Johann Erasmus Kindermanns *Musicalische Friedens-Seufftzer* (1642) und *Musicalische Friedens-Freud* (1650), ders.: Musicalische Friedens Seufftzer. Nürnberg 1642 sowie ders.: Musicalische Friedens-Freud. Nürnberg 1650. Vgl. Rode-Breymann: Musikalische Lyrik unter Eindruck des Dreißigjährigen Krieges, S. 197f.

207 Vgl. Erasmus Widmann: Helden-Gesäng: Dem Durchleuchtigsten/ Großmächtigsten vnd Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/ Herrn Gustavo Adolpho. Rothenburg ob der Tauber 1633.

208 Vgl. hierzu Frédérique Renno: Lieder aus dem Dreißigjährigen Krieg: Erasmus Widmanns *Helden-Gesäng* (1633). In: Barbara Beßlich et al. (Hrsg.): Geistesheld und Heldengeist. Studien zum Verhältnis von Intellekt und Heroismus. Sammelband zu Ehren von Achim Aurnhammer (Helden – Heroisierungen – Heroismen). Würzburg 2020, S. 75–94.

Charakteristisch für das deutschsprachige weltliche Lied-Repertoire ist seine Heterogenität. Horst Brunners Typologie für deutschsprachige Liedsätze des 16. Jahrhunderts mit acht thematischen Liedtypen lässt sich auch auf Liedsätze der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts anwenden. In der Liedkultur spiegelt sich der kulturelle und soziale Wandel um 1600. Politische, gesellschaftliche, religiöse, soziale Veränderungen wirkten sich auf die Liedkultur aus und wurden in den Liedtexten thematisiert und reflektiert. Dies führte zur Ausbildung weiterer Liedtypen, mit denen sich die neuen Themen klassifizieren lassen. Hier sind tiefgehende Quellenstudien notwendig, um eine detaillierte Systematik für die Liedtexte des 17. Jahrhunderts aufzustellen.

Mit der Faktur und dem Repertoire der deutschsprachigen weltlichen Liedsammlungen standen die Quellen im Zentrum der ersten beiden Teile dieses Kapitels. Die mediengeschichtliche und die kulturelle Dimension finden ihren Widerhall in sozialen und gesellschaftlichen Veränderungen. Diese werden im folgenden dritten Teil in den Blick genommen und veranschaulichen, wie auch die kulturellen Milieus und sozialen Kontexte in der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einer enormen Pluralisierung unterliegen.

2.3 Funktionen deutschsprachiger Lieddrucke: Kulturelle Milieus und soziale Kontexte

Um 1600 veränderte sich die gesellschaftliche Struktur der Bevölkerung im deutschsprachigen Raum deutlich. Dies wurde besonders in der Weiterentwicklung des städtischen Bürgertums sichtbar: Zunehmend prägte es Handel, Verwaltung sowie Kultur in den Städten und gewann an Eigenständigkeit. Die Prozesse illustrierten zugleich einen Wandel der Milieus, die am kulturellen Leben partizipierten. Auf die deutschsprachige weltliche Liedkultur bezogen bedeutet das: Fanden zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Produktion, Vermittlung und Rezeption deutschsprachiger Liedsätze überwiegend im höfischen Kontext statt, so zeigte sich hundert Jahre später ein vielfältigeres Bild: Neben den Hof als Ort kulturellen Handelns trat die Stadt, und im Laufe des 17. Jahrhunderts kam die Universität hinzu.[209]

---

209 Das Konzept des kulturellen und besonders des musikbezogenen Handelns verschiebt die wissenschaftliche Perspektive vom Werk und der komponierenden Person hin zu den Aktivitäten und den Orten sowie Räumen, an und in denen diese stattfinden. Vgl. dazu die Publikationen aus dem Forschungsprojekt „Orte der Musik“ am Forschungszentrum Musik und Gender unter der Leitung von Susanne Rode-Breymann, exemplarisch seien die drei Sammelbände zu Stadt, Kloster und Hof als Orte kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit genannt: Susan-

Diese Erweiterung der sozialen und gesellschaftlichen Milieus, die an der Liedkultur teilhaben, korrespondiert mit den Veränderungen in Faktur und Repertoire der Liedsammlungen. Veranschaulichen lässt sich der gesellschaftliche Wandel anhand der Funktionen, welche die Lieddrucke inne hatten und welche ihnen in bestimmten Kontexten zugeschrieben wurden. Aufschlüsse ermöglichen die Paratexte der Liedsammlungen, die besonders mit Widmungen und Vorreden auf die verschiedenen an der Rezeption beteiligten gesellschaftlichen Gruppen und Milieus verweisen. Widmungen enthalten rhetorische Elemente und Topoi wie z. B. panegyrische Formeln auf den*die Widmungsempfänger*in, eine Abschlussphrase mit der Bitte um Gunst und finanzielle Unterstützung sowie Bescheidenheitsformulierungen.[210] Insofern gilt es, die Aussagen in den Widmungen zu hinterfragen. In den meisten Widmungen und Vorreden kommen die Komponist*innen selbst zu Wort und entscheiden auch über die Dedikation. Anhand dieser paratextuellen Äußerungen lassen sich die Netzwerke der Komponist*innen, Herausgeber*innen, Drucker*innen und Verleger*innen beleuchten.

Widmungen stellen einen bedeutsamen Indikator für die gesellschaftlichen und sozialen Veränderungen um 1600 dar: Anhand der Widmungsempfänger*innen zeigt sich eine Erweiterung und Pluralisierung der sozialen und gesellschaftlichen Milieus, die an der Liedkultur aktiv oder passiv partizipieren. Auch die Beiträger*innen von Epigrammen und Lobgedichten auf den Komponisten tragen zur Sichtbarkeit von Netzwerken und Beziehungen bei. Lieddrucke wurden bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts adligen Personen gewidmet. Ebenso waren Personen aus dem Bürgertum Widmungsempfänger*innen weltlicher Liedsammlungen. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stieg die Anzahl an Lieddrucken signifikant. Parallel dazu nahmen die Dedikationen an Personen aus dem Bürgertum zu. Kulturell handelnde Akteur*innen waren also Personen aus dem Stadtbürgertum wie Handels- und Kaufleute. Zudem standen Stadtratsmitglieder als städtische Prominenz neben weltlichen und geistlichen Herrschern wie Fürsten und Bischöfen. Und ab der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden Liedsammlungen auch dem studentischen Milieu zugeeignet.

Außerdem ermöglichen Vorreden und Widmungen Einblicke in die Funktionen der Liedsammlungen, deren Zielgruppen um 1600 primär ein höfisch-

---

ne Rode-Breymann (Hrsg.): Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt (Musik – Kultur – Gender 3). Köln et al. 2007; dies. (Hrsg.): Musikort Kloster. Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit (Musik – Kultur – Gender 6). Köln et al. 2009 sowie Susanne Rode-Breymann/Antje Tumat/Judith Popovich Aikin (Hrsg.): Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit (Musik – Kultur – Gender 12). Köln et al. 2013.

210 Vgl. zur Topik musikalischer Dedikationen Raimund Redeker: Lateinische Widmungsreden zu Meß- und Motettendrucken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Eisenach 1995.

adliges und ein stadtbürgerlich-patrizisches Publikum bilden. Dazu gehören Repräsentation, Tafelmusik und Unterhaltung, aber auch Didaktik, Vermittlung von Verhaltensweisen sowie Imagination von Lebenswelten. Das deutschsprachige Lied als Teil der Musikkultur trägt zur Aufwertung des Bürgertums bei. In der Förderung, der Partizipation und der Rezeption von Kunst und Kultur zeigt sich die Aneignung einer höfischen Mentalität. Besonders Mitglieder des humanistisch gebildeten Bürgertums hatten den Anspruch, sich an den Diskursen zu Literatur, Kunst und Musik zu beteiligen, und bildeten den Geistesadel, die ‚nobilitas literaria'.[211]

Mit dem Hof, dem Bürgertum und dem studentischen Milieu werden drei Räume musikkulturellen Handelns um 1600 beleuchtet, die an der Rezeption der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur beteiligt sind. Innerhalb dieser Milieus nimmt die Liedkultur unterschiedliche mit dem jeweiligen Selbstverständnis der Milieus korrespondierende Funktionen ein. Diese Funktionen manifestieren sich primär in den Paratexten der Liedsammlungen. In den folgenden drei Abschnitten wird systematisch zwischen Hof, Bürgertum und studentischem Milieu unterschieden. Damit ist keine Sequenz im Sinne sich ablösender Rezeptionsmilieus gemeint; vielmehr wird eine stete Veränderung der an der Rezeption beteiligten gesellschaftlichen Gruppen im 16. und 17. Jahrhundert veranschaulicht, bei der die einzelnen Milieus konstant an der Rezeption beteiligt sind.

2.3.1 Höfe

Die Musikkultur der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde maßgeblich durch den Hof Kaiser Maxilimians I. (1459–1519) und dessen Hofkapelle geprägt, in der die bekanntesten Komponisten dieser Zeit wie Heinrich Isaac, Ludwig Senfl und Paul Hofhaimer tätig waren.[212] Die kleineren Höfe orientierten sich an Maximilians I. höfischer Kultur und eiferten ihr nach. Im Laufe des 16. Jahrhunderts waren die Künste im höfischen Kontext einem weitreichenden Säkularisierungsprozess unterworfen.[213] Die Höfe durchlebten im deutschsprachigen Raum und den meisten anderen europäischen Ländern einen Wandel: Waren die mittelalterlichen Höfe noch eng an die Kirche gebunden, so konzentrierten sich die Renaissance-Höfe auf ihren jeweiligen Herrscher.[214] Auch die Musik wurde mehr

211 Vgl. Wiedemann: Vorspiel der Anthologie, S. 6.

212 Vgl. hierzu die umfangreiche Studie von Nicole Schwindt: Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500. Kassel/Stuttgart 2018. Schwindt verbindet eine kulturgeschichtliche Perspektive mit einer Sachgeschichte des deutschen Liedes um 1500.

213 Vgl. für die folgenden Ausführungen Spohr: „How chances it they travel?", S. 38–47.

214 Vgl. Roy Strong: Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650. Woodbridge 1984, S. 19.

und mehr zu Repräsentationszwecken sowie zur Demonstration von Macht und Wohlstand genutzt, und die Bedeutung besonders der säkularen Musikkultur an den Höfen stieg stetig an.[215] Setzten die Säkularisierungsprozesse in den süd- und westeuropäischen Ländern bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein, so wirkten sie sich im deutschsprachigen Raum erst ab den 1550er Jahren aus.

Abgesehen von der einige Jahrzehnte umfassenden Verspätung der deutschen höfischen Musikkultur im Vergleich zur italienischen, französischen, englischen und niederländischen Kultur entwickelte sie sich ähnlich wie in England und Frankreich, wies aber zwei Eigenheiten auf: Im Gegensatz zu den zentralisierten Staaten bestand der deutschsprachige Raum aus zahlreichen politischen Zentren, in denen sich die Veränderungen vollzogen. Die Höfe im deutschsprachigen Raum lassen sich dabei als „eine Art ‚Hofsystem', eine Rangfolge von Höfen, unterschieden nach politischer Macht und ökonomischen Möglichkeiten", ordnen, die sowohl aufeinander bezogen waren als auch miteinander wetteiferten.[216] Besonders die Konkurrenzverhältnisse hinsichtlich der politischen Macht und ihrer Repräsentation beschleunigten die Verbreitung kultureller Impulse im deutschsprachigen Raum. Initiatoren waren meist die Höfe mit großem politischen Gewicht und hoher diplomatischer Aktivität.[217]

Zu den ersten prägenden Zentren der säkularisierten höfischen Musikpraxis im deutschsprachigen Raum gehörten der Dresdner und der Münchner Hof in den 1550er und 1560er Jahren. Ihnen folgten die Höfe in Innsbruck und Graz, denen sich wiederum weitere deutsche Höfe nachordneten.[218] Besonders kleine Höfe mit geringer politischer Bedeutung bemühten sich um Anschluss an die neuen kulturellen Veränderungen, um den eigenen Status aufzuwerten – Kunst und Kultur ermöglichten „überregionales Renommee" ohne finanziellen Ruin.[219] Zudem

---

215 Vgl. Erich Reimer: Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 112). Wilhelmshaven 1991, S. 58 und 36.

216 Rainer A. Müller: Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit (Enzyklopädie deutscher Geschichte 33). München ^{2}2004, S. 17.

217 Vgl. Spohr: „How chances it they travel?", S. 40. Arne Spohr verweist hier auf Dane Heuchemer: Italian Musicians in Dresden in the second half of the sixteenth century. With an emphasis on the lives of Antonio Scandello and Giovanni Battista Pinello di Ghirardi. 4 Bde.: Bd. 1 Text. Bd. 2 Extant latin works of Antonio Scandello. Bd. 3 Extant Italian and German works of Antonio Scandello. Bd. 4 Extant works of Giovanni Battista Pinello di Ghirardi. Cincinnati 1998–2001. Hier Bd. 1, S. 48.

218 Vgl. Spohr: „How chances it they travel?", S. 40 sowie Reimer: Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800, S. 26f.

219 Volker Bauer: Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie (Frühe Neuzeit 12). Tübingen 1993, S. 75.

bot die dezentrale politische Situation im deutschsprachigen Raum den Musikern und Komponisten vielfältige Arbeitsmöglichkeiten.[220] Die engen dynastischen, politischen und wirtschaftlichen Netzwerke erlaubten und lancierten einen intensiven Austausch von Künstlern und kulturellen Gütern wie Instrumente und Noten. Dies wiederum verstärkte die kulturellen Austauschprozesse im deutschsprachigen und europäischen Raum (vgl. Kap. 4).

Im Kontext höfischer Repräsentation verlagerten und erweiterten sich die Aufgaben der Musikinstitutionen, für die auch die finanziellen Ausgaben stiegen. Um 1500 bestanden die Hofkapellen vorwiegend aus Sängern des geistlichen Standes, die ihre Einkünfte aus kirchlichen Pfründen erhielten. Sie waren primär für die musikalische Gestaltung der Gottesdienste, der Andachten und weiterer religiöser Veranstaltungen zuständig, übernahmen aber auch die Tafelmusik. Dies veränderte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts, sodass sich die Hofkapellen um 1600 größtenteils aus weltlichen Sängern und Instrumentalisten zusammensetzten, die als Hofdiener aus dem höfischen Etat entlohnt wurden.[221] Diese Tendenzen manifestieren sich in den zahlreichen neuen Hof- und Kantoreiordnungen, die ab etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts erlassen wurden, und illustrieren die Veränderungen der Musikpraxis wie auch die Funktionen der institutionalisierten Hofkapellen.[222] Ebenso bieten die Anstellungsverträge von Hofkapellmeistern diesbezüglich Aufschluss und geben die Dienstaufgaben wieder.[223]

Mit den neuen zusätzlichen Aufgaben im Kontext höfischer Repräsentation gingen weitreichende strukturelle Konsequenzen auf der Organisationsebene der höfischen Musik einher: Ab etwa 1550 stieg die Zahl der Instrumentalisten in den Hofkapellen im deutschsprachigen Raum an. Die Instrumentalisten wurden in das organisatorische Gefüge der Hofkapelle integriert, bildeten aber ein separates Instrumentalensemble unabhängig von den vokalen Gruppierungen. Bei bestimmten Anlässen wirkten sie zusammen.[224] Der Bedarf an Instrumentalmusikern konnte nur bedingt durch Personen aus dem deutschsprachigen Raum gedeckt werden.[225] So wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zuerst im süd- und mitteldeutschen Raum italienische Instrumentalisten angeworben,

---

220 Vgl. Spohr: „How chances it they travel?“, S. 40.

221 Vgl. Reimer: Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800, S. 45f.

222 Vgl. Reimer: Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800, S. 39.

223 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 30f.

224 Vgl. zu diesem Aspekt Martin Ruhnke: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert (Edition Merseburger 1431). Berlin 1963, S. 274.

225 Vgl. Spohr: „How chances it they travel?“, S. 41.

die norddeutschen Höfe zogen langsam nach. Als einer der ersten Musiker kam der Bläser Antonio Scandello an den Dresdner Hof (vgl. Kap. 4.1). Dies bewirkte eine soziale und institutionelle Aufwertung der Instrumentalmusik, die zudem die Voraussetzung für die Aufnahme englischer Instrumentalisten und Komponisten zu Beginn des 17. Jahrhunderts vor allem im nord- und mitteldeutschen Raum bildete, die sozusagen als Nachfolger der italienischen Musiker erschienen.[226]

Diese Veränderungen betrafen weltliche wie geistliche Höfe. Zahlreiche Herrscher waren weltliches und geistliches Oberhaupt in Personalunion wie beispielsweise Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg (1564–1613), der zugleich Bischof von Halberstadt war. Auch aus den deutschsprachigen weltlichen Lieddrucken lässt sich dieser Sachverhalt herleiten, wenngleich einzuschränken ist, dass weltliche Liedsammlungen primär weltlichen Herrschern gewidmet wurden. So dedizierte Heinrich Steuccius den zweiten Teil seiner *Amorum ac Lepôrum* (1602) dem Domkapitel des Erzbistums Magdeburg. Das Magdeburger Domkapitel (seit 1567 lutherisch) führte zwischen 1598 und 1608 die Regierungsgeschäfte für den lutherischen Administrator und Markgrafen Christian Wilhelm von Brandenburg (1587–1665), es vereinte also geistliche und weltliche Macht in sich.[227] In der Widmungsrede begründete Steuccius seine Zueignung:

> Habe aber E[uer] Hoch Ehrw[ürden] vnd Gn[aden] solchen andern theil vnterthenig darumb dediciren vnd zuschreiben wollen/ dieweil mir bewust/ das dieselben der Edlen Musicken/ vnd derer Liebhabern in Gnaden wol gewogen/ Auch nach gelegenheit der Zeit/ ort/ vnd sonsten/ jhnen diese vnd dergleichen art wolgefallen lassen.[228]

Bemerkenswert an dieser Widmung ist weniger die Dedikation an den geistlichen Herrscher. Vielmehr ist es die Konstellation, dass eine überwiegend weltliche Sammlung mit 29 vierstimmigen Liedsätzen und drei Instrumentalsätzen der geistlichen Obrigkeit zugeeignet wurde (vgl. Kap. 2.2.3). Offensichtlich schätzte man weltliche Liedkultur auch an geistlichen Zentren – unabhängig von der Konfession. So widmete der Frankfurter Drucker Georg Rab die *Neuwen außerlesenen Teutschen Gesäng* (1575) von Jakob Meiland dem katholischen Mainzer Domvikar

---

226 Vgl. Spohr: „How chances it they travel?“, S. 41.

227 Nach der Reformation wurden einige reichsunmittelbare geistliche Fürstentümer evangelisch. Als Administratoren wurden die protestantischen Bischöfe und Erzbischöfe bezeichnet, die von den Domkapiteln dieser Fürstentümer anstelle der katholischen Fürstbischöfe gewählt und eingesetzt wurden. Die protestantischen Bischöfe übernahmen dabei landesherrlich-weltliche und geistliche Funktionen.

228 Steuccius: Amorum ac Lepôrum PARS II. Darinnen Noch mehr newe Deudsche Weltliche Lieder (1602), Stimmbuch der Tertia vox, Widmungsrede, Bl. A1^{v}.

Franz Schilling als Liebhaber der Musik und Gastgeber geselliger und musikalischer Zusammentreffen (vgl. Kap. 3.2.3). Auch diese Liedsammlung enthält größtenteils weltliche Liedsätze, die bei einem katholischen Domvikar musiziert wurden. Beide Beispiele veranschaulichen, wie die deutschsprachige Liedkultur im geistlichen höfischen Kontext rezipiert wurde. Die Konfession spielte hierbei kaum eine Rolle (vgl. Kap. 2.2.2). Dies zeigt, dass im weltlichen und geistlichen Bereich gleichermaßen die eigene Profilierung durch Kunst und Kultur verfolgt wurde.

Durch die Säkularisierung veränderte sich die höfische Musikpraxis. Damit erweiterte sich auch das musikalische Gattungs-Repertoire, da mehr Möglichkeiten für die musikalische Umrahmung eines Ereignisses gegeben waren. Diese wiederum korrespondierten mit den Funktionen der höfischen Musik, die sich für das 16. und 17. Jahrhundert in zwei Hauptaufgabenbereiche gliedern lassen:[229] Die Musik in der Kirche und die Musik in den fürstlichen Gemächern, meist während der Mahlzeiten. Kirchenmusik und Tafelmusik stellten dabei jeweils einen „Aufführungs- und Lebensbereich von Musik"[230] dar. Die Hofkapelle war für die musikalische Gestaltung der Gottesdienste, der liturgischen Festtage und der kasualen Anlässe wie Taufe, Hochzeit und Beerdigung zuständig. Die Musik hatte hierbei primär die Aufgabe der geistlichen Erbauung.[231] Ebenso umrahmte sie festliche Abendveranstaltungen, Bälle, Bankette etc. Hofkapellmeister fungierten um 1600 folglich in einer Doppelrolle und waren für die geistliche und die weltliche Musikpraxis verantwortlich.

Die deutschsprachige weltliche Liedkultur war in der weltlichen Musikpraxis verankert und hatte ihren Platz in der Tafelmusik, die eine öffentlich-repräsentative Funktion aufweist und „wohl die erste institutionalisierte Form weltlicher Musikpraxis darstellt".[232] Das Repertoire für die Tafelmusik umfasste geistliche und weltliche Liedsätze gleichermaßen, wie die folgende Widmungs-

229 Vgl. Werner Braun: Die Musik des 17. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4). Wiesbaden 1981, S. 50. Im Laufe der Zeit tritt als dritter Bereich das Theater hinzu.

230 Braun: Die Musik des 17. Jahrhunderts, S. 52.

231 Vgl. Braun: Die Musik des 17. Jahrhunderts, S. 50.

232 Spohr: „How chances it they travel?", S. 39. Für die Münchner Hofkapelle zählte die Tafelmusik ab den 1550er Jahren zu den festen Aufgaben, ebd., S. 39f. sowie Reimer: Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800, S. 36. Die Höfe im deutschsprachigen Raum orientierten sich dafür am burgundischen Hof und an den norditalienischen Höfen z. B. in Mantua und Ferrara. Arne Spohr verweist hierfür auf Werner Paravicini: The Court of the Dukes of Burgundy: A Model for Europe? In: Ronald G. Asch/Adolf M. Birke (Hrsg.): Princes, Patronage and Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450–1650. Oxford 1991, S. 69–102 sowie Müller: Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit, S. 11–14.

rede von Leonhard Lechner zeigt.[233] Lechner widmete seine *Neuen Geistlichen vnd Weltlichen Teutschen Lieder* (1589) Herzog Ludwig von Württemberg (1554–1593). Zu Beginn erzählt er eine biblische Episode (2. Sam 19, 35f.), aus der er den Einsatz und Genuss weltlicher Musik am Hofe König Davids ableitet und als Begründung für die Zusammenstellung seiner Liedsammlung mit neun geistlichen und 15 weltlichen Liedsätzen nutzt. Besonders die weltlichen Liedsätze legitimiert Lechner mit dem Verweis auf die biblische Tradition:

> Auß welchen worten gnugsam erscheinet/ das der König David nicht allein ein Geistliche Music/ beim Gottesdienst/ sondern auch sonsten bey der Königlichen Tafel ein Music zu seiner *recreation* vnd ergetzung gehabt: da ohne zweifel nicht allein geistliche/ sondern auch weltliche lieder (jedoch solche/ inn denen kein vnerbarkeit) singen lassen.[234]

In der anschließenden Passage spricht Lechner nicht nur die gut ausgestattete Hofkapelle an, sondern nennt auch die nicht unerheblichen Kosten für ihre Erhaltung. Die Stuttgarter Hofkapelle genoss im ausgehenden 16. Jahrhundert einen exzellenten Ruf und sorgte für eine herausragende Musikkultur am Stuttgarter Hof.[235] Diese Liedsammlung war explizit für eine von der Stuttgarter Hofkapelle aufgeführte Tafelmusik intendiert:

> Dieweil dann E. F. G. nicht allein ein herrliche statliche Musicam in dero Fürstlichen Hofcapell/ zum lob des Allmechtigen/ mit grossem [sic] kosten erhalten: sondern auch bey dero Fürstlichen Tafeln/ jetzt geistliche Muteten/ Psalmen vnnd andere geistliche Gesang/ jetzt weltliche Lieder mit lust zu derselben ergetzung/ vnter so vilen vnnd wichtigen geschefften/ anhören: (da doch E. F. G. nach dero Christlichem gemüt/ schampare/ vnzüchtige vnd leichtfertige Lieder nicht leiden mögen) hab ich etliche geistliche vnnd weltliche Liedlein/ mit fünff vnnd vier stimmen E. F. G. zu vnterthenigem gefallen componirt vnnd drucken lassen wöllen/ damit selbige vor E. F. G. Tafel/ zu dero Fürstlichen *recreation*, mögen gebraucht werden. Dieselbigen thue ich hiermit E. F. G. vnterthenig dedicirn/ mit vntertheniger hoffnung/ E. F. G. werden dieselbigen mit solchem gnedigen willen gegen mir annemen/ wie sie dieselbigen mit lust pflegen zuhören.[236]

Während des festlichen Gastmahls wurden geistliche und weltliche Liedsätze musiziert und fungierten als Unterhaltung sowie zum Vergnügen, als Abwechs-

---

233 Dieses Beispiel untersucht auch Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 25f.

234 Leonhard Lechner: Neue Geistliche vnd Weltliche Teutsche Lieder. Nürnberg 1589. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^r–A2^v, hier Bl. A2^r. Hervorhebung im Original.

235 Vgl. hierzu Dagmar Golly-Becker: Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554–1593) (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg 4). Stuttgart/Weimar 1999, S. 175–177.

236 Lechner: Neue Geistliche vnd Weltliche Teutsche Lieder (1589), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^v. Hervorhebung im Original.

lung und zur Erholung. Offensichtlich schätzte der Herzog diese Form der Tafelmusik, auch wenn die Parenthese zum Inhalt der weltlichen Liedsätze deutlich auf seine strenge christliche Gesinnung deutet.[237] Auf die erforderlichen sittlichen und moralischen Texte weltlicher Liedsätze hatte Lechner bereits in seinen *Neuen deutschen Liedern zu drey Stimmen* (1576) hingewiesen (vgl. Kap. 2.2.3).

Auf die Funktion der Tafelmusik, Kurzweil und Entspannung zu erzeugen, weist auch Jacob Reiner in der bereits zitierten Widmungsrede zu seinen *Schönen newen Teutschen Liedern* (1581) hin: „[S]o E. G. sambt allen derselbigen/ auch wolgeborne Herren gefreundten […] in malzeitten bey essen vnd trincken/ widerwertige gedancken allerliebst vnd gnedigklich gern durch Musicieren recreiert/ belustiget vnd erfrewet werden."[238] Reiner ergänzt noch die Fähigkeit der Musik, schlechte Laune und Unzufriedenheit zu vertreiben sowie gedankliche Zerstreuung zu bewirken.[239] Ob Unterhaltung und Erholung mehr zählten als ein hoher künstlerischer Anspruch, wie Katharina Bruns vermutet, die fragt, ob Liedsammlungen dieser Art vielleicht von vorne herein als „Werke von nur mäßiger künstlerischer Qualität konzipiert gewesen sein könnten", lässt sich mit den Liedsammlungen nicht bestätigen.[240] Schon Lechners Vorrede, die den Unterhaltungsaspekt der Liedsätze mit der Ausführung durch die hervorragende Stuttgarter Hofkapelle verbindet, spricht für ein hohes künstlerisches Niveau der Tafelmusik, das unabhängig von der Funktion angestrebt wird. Die Zweckgebundenheit dieser Musikkultur ist nicht mit einer künstlerischen Anspruchslosigkeit verknüpft. Auch die Vermutung einer Konzeption *a priori* als Komposition mit durchschnittlicher Qualität entbehrt jeglicher Belege und wird der Musikkultur um 1600 nicht gerecht.

Weltliche Liedkultur fungierte im Rahmen der Tafelmusik auch öffentlich-repräsentativ.[241] Weltliche und geistliche Herrscher konnten bei Besuchen, Banketten und anderen Gelegenheiten ihre Förderung von Kultur und Kunst unter Beweis stellen. Darauf deutet die Formulierung im Titel von Daniel Fridericis *Amores musicales* (1633) hin: *Amores musicales Oder Newe Gantz Lustige vnd Anmutige Amorosische Liedlein […] Also gesetzet: Daß Sie so wol Vor Herren Taffeln/ in*

---

237 Vgl. Otto von Alberti: Art. „Ludwig, Herzog von Württemberg". In: ADB Bd. 19 (1884), S. 597–598.

238 Reiner: Schöne newe Teutsche Lieder/ mit vier vnd fünff Stimmen (1581), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^r–A3^r, hier Bl. A2^v–A3^r.

239 Katharina Bruns erwähnt diese Äußerungen ebenfalls, vgl. dies.: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 29.

240 Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 30.

241 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 31, die diesen Aspekt mit demselben Beispiel anführt.

Königl: vnd Fürstlichen Säälen/ Als auch in andern Ehrlichen Zusammenkünfften/ Gastereyen vnd Frewdens Zeiten […] zu gebrauchen. Friderici intendierte eine Aufführung seiner Liedsätze als Tafelmusik im höfischen Kontext und betonte den unterhaltsamen wie auch den geselligen Aspekt der Liedsammlung. Indem er explizit die „Königl: vnd Fürstlichen Sääle[]“ nannte, proklamierte er den offiziell-repräsentativen Charakter der Tafelmusik.

Die nächste Widmung ist aus zwei Gründen außergewöhnlich: Zum einen wird mit der Kammermusik eine weitere Funktion der Musikkultur im höfischen Kontext angesprochen, zum anderen handelt es sich um einen der wenigen deutschsprachigen weltlichen Lieddrucke um 1600, der Frauen zugeeignet wurde. Der Leipziger Komponist und Kantor Johann Hermann Schein (1586–1630) dedizierte den ersten Teil seiner *Musica boscareccia* (1621) Prinzessin Hedwig von Dänemark und Kurfürstin von Sachsen (1581–1641) sowie Magdalena Sibylle von Preußen und ebenfalls Kurfürstin von Sachsen (1586–1659).[242] Schein verknüpfte seine Widmung mit einer konkreten musikalischen Aufführungssituation:

> Vnd weil mir fürnemlichen eingefallen/ daß solche in stillen vnd heimlichen Cammermusicken nicht vnbequem zugebrauchen wehren/ Auch E. E. Ch. Ch. G. G. höchstrühmliche *Affection* gegen die edle Kunst der Music mir nicht vnbewust/ In deme ich solche zum theil vor dero Churf. Taffel hiebevorn/ wie gemeld/ zum öfftern auffwartende/ nicht alleine selbsten war genommen/ besondern auch von deren jetzo habenden vornehmen Musicanten/ vnd andern mehrmals vnterthenigst preisen hören.[243]

Musikkultur fand offensichtlich auch in kleinem Rahmen statt. Mit den „stillen vnd heimlichen Cammermusicken“ dürfte hier ein vergleichsweise intimes Setting gemeint sein: private Räumlichkeiten, wenige Ausführende und Zuhörende. Dieses korrespondiert mit der kleinen dreistimmigen Besetzung mit zwei Sopranound einer bezifferten Basso-Stimme, deren variable Besetzungsmöglichkeiten Schein in der „Instructio pro simplicioribus“ beschreibt:[244] Von einer rein vokalen Aufführung mit verschiedenen Stimmen (die Sopranstimmen lassen sich auch mit Tenorstimmen ausführen etc.) über die Ersetzung einzelner Stimmen

242 Katharina Bruns nennt diese Widmung auch, geht aber nicht auf die Widmungsempfängerinnen ein, vgl. dies.: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 31.

243 Johann Hermann Schein: Musica boscareccia. Wald-Liederlein, Auff Italian-Villanellische Invention. Leipzig 1621. Basso-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^{v}–A3^{r}, hier Bl. A2^{v}. Hervorhebung im Original.

244 Vgl. Schein: Musica boscareccia. Wald-Liederlein (1621), Basso-Stimmbuch, „Instructio pro simplicioribus“, Bl. A3^{v}.

durch Instrumente bis hin zur im Titel angesprochenen musikalischen Realisierung durch ein Tasten- oder Zupfinstrument lassen sich diese Liedsätze vielfältig musizieren.

Johann Hermann Schein nimmt zudem Bezug auf das musikalische Leben am Hof der Widmungsempfängerinnen: Hedwig von Dänemark schätzte und förderte Musik und unterhielt eigene Musiker. Bereits als Kind lernte sie das kulturelle Leben ihrer Zeit am dänischen Königshof kennen und führte es während ihrer Ehe mit Kurfürst Christian II. von Sachsen in Dresden fort.[245] Nach dessen frühem Tod 1611 zog Hedwig sich auf ihren Witwensitz Schloss Lichtenburg bei Prettin zurück, engagierte sich gesellschaftlich und sozial und setzte sich während des Dreißigjährigen Krieges für die Bevölkerung in ihren Gebieten ein. Auch auf politischer Ebene agierte sie diplomatisch und vermittelte verschiedene dynastische Verbindungen. Bei der zweiten Widmungsempfängerin handelt es sich um die Ehefrau Magdalena Sibylle von Preußen ihres Schwagers Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen.[246]

Scheins Widmung des ersten Teils der *Musica boscareccia* fiel in Hedwigs Witwenzeit. Sie war selbst musikalisch aktiv, finanzierte eine eigene Hofkapelle und stand in engem Kontakt mit bedeutenden Kapellmeistern ihrer Zeit wie Michael Praetorius und Heinrich Schütz.[247] Ebenso war sie Mitglied in der *Tugendlichen Gesellschaft*, dem weiblichen Gegenstück zur *Fruchtbringenden Gesellschaft*, einer der führenden Sprachgesellschaften zur deutschen Sprachpflege.[248] Hedwig von Dänemark wie auch Magdalena Sibylle von Preußen gehörten zu den weiblichen Mitgliedern des Adels im 17. Jahrhundert, die in verschiedenen Lebensphasen (als Kind, in der Ehe, als Mitregentin, als Witwe) gesellschaftlich, sozial, politisch und kulturell agierten. Ihr Handeln zeichnet ein faszinierendes

245 Vgl. für die folgenden Ausführungen zu Hedwig von Dänemark Mara R. Wade: Widowhood as a space for patronage – Hedevig, Princess of Denmark and Electress of Saxony (1581–1641). In: Renæssanceforum 4 (2008), S. 1–28 sowie Ute Essegern: Fürstinnen am kursächsischen Hof. Lebenskonzepte und Lebensläufe zwischen Familie, Hof und Politik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; Hedwig von Dänemark, Sibylla Elisabeth von Württemberg und Magdalena Sibylla von Preussen (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 19). Leipzig 2007.

246 Vgl. Mara R. Wade: Kronprinz Christian von Dänemark und seine sächsische Braut Magdalena Sibylle als Mäzene von Heinrich Schütz. In: Schütz-Jahrbuch 21 (1999), S. 49–61 sowie dies.: Prinzessin Magdalena Sibylle. In: Jutta Kappel/Claudia Brink (Hrsg.): Mit Fortuna übers Meer: Sachsen und Dänemark – Ehen und Allianzen im Spiegel der Kunst (1548–1709). Berlin/München 2009, S. 175–179.

247 Vgl. Wade: Widowhood as a space for patronage, S. 1.

248 Vgl. Wade: Widowhood as a space for patronage, S. 15f.

Bild frühneuzeitlicher kultureller Akteurinnen, die erst in letzter Zeit von der Forschung wahrgenommen wurden.[249]

Frauen traten als Widmungsempfängerinnen deutschsprachiger weltlicher Liedsammlungen kaum in Erscheinung. Zwischen 1567 und 1650 wurden lediglich drei Lieddrucke Frauen gewidmet (die Sammlungen, die allgemein den jungen Frauen zugeeignet wurden, nicht mitgerechnet). Neben dem bereits zitierten ersten Teil der *Musica boscareccia* (1621) Johann Hermann Scheins richtete der Lehrer und Kantor in Eisleben Salomon Engelhart seinen *Rest Musicalisches Streitkräntzleins* (1613) an die Familien von Graf Friedrich Christoph von Mansfeld-Hinterort und seiner Frau Gräfin Agnes von Everstein-Massow sowie an den Grafen David von Mansfeld-Hinterort und dessen Frau Gräfin Agnes Sibylla von Mansfeld-Mittelort wie auch ihren Kindern.[250] Hier wurden die Frauen namentlich als Widmungsempfängerinnen genannt. Johann Nauwach veröffentlichte seinen *Ersten Theil Teütscher Villanellen* (1627) anlässlich der Hochzeit des Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt mit Prinzessin Sophie Eleonore von Sachsen und widmete die Sammlung dem Brautpaar (vgl. Kap. 2.1). Ab und an wurden einzelne Liedsätze Frauen zugeeignet, so dedizierte der kurpfälzische Kapellmeister Johannes Knöfel 1581 der lutherischen Kurfürstin Elisabeth von der Pfalz den Liedsatz Nr. XVIII „Ich vertraw Gott allezeit".[251] In der geistlichen Musik des 17. Jahrhunderts stellt sich das Bild anders dar: Frauen empfingen deutlich mehr Widmungen. So dedizierte beispielsweise Heinrich Schütz seiner Mäzenin

249 Exemplarisch seien folgende Studien genannt: Linda Maria Koldau: Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit. Köln et al. 2005; Essegern: Fürstinnen am kursächsischen Hof; Rode-Breymann/Tumat/Aikin (Hrsg.): Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit; Jill Bepler: Schreiben und Sammeln in dynastischen Bezügen – Magdalena Sibylla von Württemberg. In: Joachim Kremer (Hrsg.): Magdalena Sibylla von Württemberg. Politisches und kulturelles Handeln einer Herzogswitwe im Zeichen des frühen Pietismus (Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte 27). Ostfildern 2017, S. 93–116 sowie dies.: Dynastic positioning and political newsgathering: Hedwig Eleonora of Schleswig-Holstein-Gottorf, and her correspondence. In: Helen Watanabe-O'Kelly/Adam Morton (Hrsg.): Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500–1800. London/New York 2017, S. 132–152.

250 Vgl. Salomon Engelhart (Hrsg.): Rest Musicalisches Streitkräntzleins. Nürnberg 1613. Bei diesem Druck handelt es sich um den zweiten Teil eines zusammenhängenden Werkes, dessen ersten Teil Engelharts Kollege Johannes Lyttich 1612 noch veröffentlicht hatte, dann aber starb, vgl. die Widmungsrede im Tenor-Stimmbuch, Bl. A2^{r}–A2^{v}. Johannes Lyttich (Hrsg.): Musicalische Streitkräntzlein. Nürnberg 1612. Diese Sammlung ist Graf David von Mansfeld-Hinterort gewidmet.

251 Vgl. Johannes Knöfel: Newe Teutsche Liedlein mit fünff Stimmen. Nürnberg 1581.

Hedwig von Dänemark 1627 seine *Psalmen Davids*.[252] Es wird deutlich: Frauen partizipierten durchaus an der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur, gerade im höfischen Milieu, und förderten Musiker und Komponisten.

Meist partizipierten die Herrschenden an der höfischen Musikkultur durch Zuhören und ließen Musik zu verschiedensten Anlässen aufführen. Sie selbst waren wenig aktiv beteiligt, obwohl sie durchaus musikalisch ausgebildet wurden. Dies zeigt beispielsweise folgende Passage einer Widmungsrede, mit der Johann Steffens 1618 die *Newen Teutschen Weltlichen Madrigalia vnd Balletten* Herzog August zu Braunschweig-Lüneburg zueignete:

> Sintemahl E. F. G. selbst vnter den hochberühmbten Liebhabern der edlen *Music* nicht in dem letzten/ sondern in dem ersten vnd höherm Chor befunden werden. Welches E. F. G. männiglich zu erkennen geben/ vnd offenbahr an des Tages liecht stellen/ in dem/ die selbe/ bey dero hohen Fürstlichen Gescheﬀten/ sich selbst mit allerhandt Musicalischen Instrumenten/ zumahl einer herrlichen Orgel/ belüstigen vnd erquicken/ auch die berümbte Meister vnd Liebhaber der Kunst mit sonderbahren Gnaden/ milden begabungen vnd Fürstlichen Gewogenheit/ an- vnd zusich ziehen: Welches zwar mein vielgeliebter Vater Johannes Stephani seliger/ gewesener Organist/ an der Häuptkirchen zu S. Johannis in der Stadt Lüneburgk/ vielfeltig erfahren/ dann E. F. G. denselben mit milden Gnaden offters verehret/ vnd stets in gnediger *commendation* gehalten haben.[253]

August zu Braunschweig-Lüneburg war demzufolge ein begeisterter Musiker, der zahlreiche Instrumente beherrschte, darunter auch die Orgel. Das Musizieren nutzte er zum Ausgleich und zur Erholung von Pflichten und Arbeit sowie zum Vergnügen und zur Unterhaltung. Er gilt als einer der gelehrtesten Fürsten seiner Zeit und setzte sich neben der Musik besonders für die deutsche Sprache und Literatur ein. Zudem verfasste er selbst Werke in deutscher Sprache und war Mitglied in der *Fruchtbringenden Gesellschaft*. Seine Faszination für Handschriften und Bücher manifestiert sich noch heute in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel.

Herrscher wirkten auch als Förderer. So widmete Matthaeus Le Maistre die Publikation seiner *Geistlichen vnd Weltlichen Teutschen Geseng* (1566) seinem Dienstherrn Kurfürst August von Sachsen und begründete seine Zueignung damit, dass der Kurfürst „ein hoher Liebhaber/ Förderer/ vnd itziger zeit ein sonder-

252 Vgl. Heinrich Schütz: Psalmen Davids/ Hiebevorn in Teutzsche Reimen gebracht/ durch D. Cornelium Beckern. Freiberg 1628. Die Widmungsrede ist auf den 6. September 1627 datiert, vgl. Wade: Widowhood as a space for patronage, S. 18–23.

253 Johann Steffens: Newe Teutsche Weltliche Madrigalia vnd Balletten. Hamburg 1619. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A2^{v}, hier Bl. A2^{r}. Hervorhebungen im Original. Die Widmungsrede verfasste Heinrich Steffens, der Sohn Johann Steffens, und unterzeichnete sie am 14. August 1618.

licher *Mecœnas* der schönen *Musica*“ wäre.[254] Auch wenn diese Zuschreibung ein häufig verwendeter Topos in den Widmungsreden des 16. und 17. Jahrhunderts ist, dürfte sie in diesem Fall zutreffen: August von Sachsen folgte 1553 seinem Bruder Moritz als Kurfürst und führte dessen kulturelles Engagement fort.

Die vielfältigen Beispiele aus den Widmungsreden zeichnen ein faszinierendes Bild höfischer Musikkultur. Dabei wird deutlich, dass es sich um zweckgebundene Kompositionen handelt, die für verschiedene Anlässe entstanden. Die deutschsprachige weltliche Liedkultur fand überwiegend bei repräsentativen Veranstaltungen wie der Tafel, Abendveranstaltungen und Familienfesten sowie ähnlichen Feierlichkeiten statt. Sie fungierte als Medium der Repräsentation und diente zur Unterhaltung, Erholung und zum Vergnügen. Lieder wurden zudem in kleinerem Rahmen als Kammermusik aufgeführt und rezipiert. Eher selten wurden sie zur Jagd oder zu militärischen Ereignissen komponiert.[255] Liedkunst entstand um 1600 folglich nicht um der Kunst willen, sondern war für einen konkreten Zweck bestimmt.

2.3.2 Bürgertum

Die Höfe partizipierten während des 16. und 17. Jahrhunderts und darüber hinaus maßgeblich an der Rezeption deutschsprachiger weltlicher Liedkultur. Im Laufe des 16. Jahrhunderts nahm zudem die Rezeption im städtischen Bürgertum und Patriziat zu. Schon Georg Forster widmete alle Teile seiner fünfbändigen Liedsammlung bürgerlichen Personen.[256] Diese Entwicklung spiegelt sich auch in den Widmungen und Vorreden. Die bereits zitierte Widmungsrede von Orlando di Lassos *Neuen Teütschen Liedlein* (1567) illustriert dies exemplarisch:

> Ich hab vergangene etliche Monat heer/ mich sonderlich wider auff etliche Teutsche Liedlein zu Componiren Begeben/ […] das jmmer wol fünff Beysammen sollen gefunden werden/

---

254 Le Maistre: Geistliche vnd Weltliche Teutsche Geseng (1566), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A4^{r}, hier Bl. A3^{v}. Hervorhebungen im Original.

255 Als Beispiel ist hier Johannes Christoph Demantius’ *Tympanum militare* zu nennen, ders.: Tympanum militare, Vngerische Heerdrummel vnd Feldgeschrey. Nürnberg 1600. Eine zweite erweiterte Auflage erschien 1615, ders.: Tympanum militare, Allerley Streit vnd Triumph Lieder/ Alß: Heldenmut/ Martialisches wesen/ Heerdrummel/ Feldgeschrey/ Schlachten/ Venus Krieg/ Friedseeligkeit/ vnd Liebesverbündtniß. Nürnberg 1615. Vgl. die Studie von Gregor Hermann: Christoph Demantius: *Tympanum militare*. Eine Battagliamusik im Kontext mitteldeutscher Musiziersphären des frühen 17. Jahrhunderts. Berlin 2004.

256 Der erste Teil (1539) richtet sich „An alle liebhaber der edlen Music“, der zweite Teil (1540) an Augustin Eck, mit Jobst vom Brandt ist der Widmungsempfänger des dritten Teils (1549) einer der Hauptbeiträger von Liedern, ebenso wie Stephan Zirler, dem der vierte Teil (1556) dediziert ist, und der fünfte Teil (1556) ist Theodor Schwartz von Haselbach zugeeignet.

> auch außerhalb deren die sonst *Literati* geheissen sein/ die solche mit einander möchten singen.[257]

Der Lieddruck ist Wilhelm V. von Bayern gewidmet und verortet die Sammlung im höfischen Milieu. Um Lassos Liedsätze musikalisch zu realisieren, benötigt es fünf Personen, die miteinander musizieren. Bislang handelte es sich dabei um „*Literati*", um Gebildete und Gelehrte, die humanistisch geprägt und schriftkundig waren. Lasso erweiterte nun den Kreis der Rezipienten, indem auch die sogenannten ‚Illiterati', die ungebildet waren und weder schreiben noch lesen konnten, an der Aufführung der Liedsätze teilhaben sollten. Ein Großteil der frühneuzeitlichen Bevölkerung des deutschsprachigen Raums zählte zu den ‚Illiterati', auch wenn im Laufe des 16. Jahrhunderts die Alphabetisierung zunahm. Dies wirkte sich vor allem in der Verwaltung und im Handelswesen aus, in denen mehr und mehr Mitglieder des Bürgertums tätig waren, sodass zumindest im Bürgertum die Schreib- und Lesekompetenzen stiegen. Damit förderte Lasso die soziale Ausweitung der Lied-Rezeption in Bevölkerungsgruppen, die bisher nicht bis wenig an der Liedkultur partizipierten, und bezog sich primär auf das Bürgertum und das Patriziat.

Seit dem Spätmittelalter etablierte sich das Bürgertum im Laufe des 16. Jahrhunderts weiter als neue Bevölkerungsgruppe im deutschsprachigen Raum.[258] Positionen in Verwaltung, Handel und Wirtschaft lagen mehr und mehr in der Hand des Stadtbürgertums und des Patriziats. Um 1600 nahmen Einfluss und Macht des gehobenen Bürgertums in den Städten und Reichsstädten rasch zu. Die eigene Profilierung wurde erheblich durch ein reiches kulturelles Leben und eine großzügige Förderung der Künste erreicht. Dafür orientierte man sich an der höfischen Musikkultur, die somit eine Leitfunktion übernahm.[259] Für die Musik bedeutete dies eine rasch zunehmende Rezeption im Bürgertum und zugleich eine enorm steigende Nachfrage nach Neuem in der Musik. Dies führte dazu, dass

257 Lasso: Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen (1567), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}. Hervorhebung im Original.

258 Auf eine ausführliche begriffsgeschichtliche Erörterung der Ausdrücke ‚Bürger', ‚Stadtbürgertum' und ‚gehobenes Bürgertum' wird verzichtet, da die Begriffe komplex und sozialhistorisch nicht eindeutig sind, vgl. Michael Maurer: Die Biographie des Bürgers. Lebensformen und Denkweisen in der formativen Phase des deutschen Bürgertums (1680–1815) (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 127). Göttingen 1996.

259 Vgl. hierzu Rode-Breymann: Musikalische Lyrik im 17. Jahrhundert, S. 273–280 sowie Wolfgang Adam: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Einführung in die Konzeption der Tagung. In: Wolfgang Adam (Hrsg.) unter Mitwirkung von Knut Kiesant/Winfried Schulze/Christoph Strosetzki: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28). Wiesbaden 1997. 2 Teile. Hier Teil I, S. 1–16, hier S. 6.

gerade das Stadtbürgertum die Aneignung der neuen italienischen Elemente in der Liedkultur lancierte (vgl. Kap. 3).

Diese Prozesse korrespondierten mit dem hohen Stellenwert der Musik im Bürgertum. Musik, vor allem die aktive Musikpraxis, kennzeichnete die bürgerliche Kultur und grenzte sie zugleich vom musikalischen Leben am Hof ab: Die Angehörigen des Bürgertums musizierten selbst und stellten zugleich die Zuhörerschaft – im Gegensatz zum adligen Publikum, das Musik durch die Darbietungen der Hofkapelle und Hofmusiker rezipierte.[260] Zudem trennte sich die höfische Musikkultur in die beiden Aufgabenorte Kirche und fürstliche Räumlichkeiten, überwiegend zur Tafel, und die Repräsentation nahm großen Raum ein, während die bürgerliche Musikkultur überwiegend die häuslichen Aktivitäten umfasste. Die Kirchenmusik in den Städten wurde zunehmend von Schulchören, Kurrenden und neu gegründeten Kantoreien übernommen, die wiederum ebenfalls meist bürgerlich waren.[261]

Die Funktionen der bürgerlichen Musikkultur entsprachen überwiegend den Zwecken der höfischen Musik. Das höfische Musik-Mäzenatentum lässt sich mit der bürgerlichen Kunstpatronage gleichsetzen: Durch die Förderung von Komponisten und Musikern sowie deren Drucken inszenierten sich Adlige als Kunstliebhaber. Indem Angehörige des Bürgertums dies nachahmten, trugen sie zu ihrer eigenen Anerkennung bei. Unterhaltung, Vergnügen und Ablenkung waren in der höfischen und in der bürgerlichen Musikkultur intendiert, wenngleich die unmittelbare Erfahrung einer konkreten musikalischen Ausführung größtenteils den bürgerlichen Akteur*innen vorbehalten blieb. Dies zeigt sich auch am bürgerlichen Lied-Repertoire, welches sich in weiten Teilen mit dem der Höfe überschnitt. Eine weitere Funktion findet sich so gut wie ausschließlich in der Musikkultur des Bürgertums: Vokalmusik mit moraldidaktischen und pädagogischen Texten beispielsweise zu korrektem sittlichen Verhalten, zum Umgang mit Affekten oder zum Zusammenleben der Geschlechter, besonders zur Ehe, lässt sich im Bürgertum verorten. Diese verschiedenen Funktionen der Musik korrelieren mit unterschiedlichen Formen der Musikpraxis und spiegeln sich in Widmungen und Vorreden.

Orlando di Lasso dedizierte 1573 seine viersprachige Sammlung mit lateinischen, deutschen, französischen und italienischen Liedsätzen in einer über-

260 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 32.

261 Caroline Valentin beschreibt das in ihrer Studie für Frankfurt am Main, vgl. dies.: Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfange des XIV. bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts. Im Auftrage des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 1906, S. 79f.

wiegend lateinischsprachigen Widmungsrede den vier Brüdern Markus (Marx), Johannes (Hans), Hieronymus und Jakob Fugger aus der Augsburger Kaufmannsfamilie, die den europaweiten Handel im 16. Jahrhundert prägte. Lasso begründete seine Zueignung damit, dass die vier Brüder die nötigen Sprachkenntnisse aufwiesen, um diese Liedsammlung zu rezipieren.[262] Auch der Augsburger Organist und Komponist Johannes Eccard widmete 1578 seinem Dienstherrn Jakob Fugger und dessen Brüdern Marx und Hans seine *Newen deutzschen Lieder*.[263] An der Widmung des Nürnberger Lehrers und Musikers Ambrosius Metzger zeigt sich, dass Handels- und Kaufleute Mitglieder im Nürnberger Stadtrat waren: Den ersten Teil seines *Venusblümleins* eignete Metzger vier Personen zu, die „deß grössern Raths/ Burgern/ vnnd vornemen HandelsLeuten in Nürmberg“ waren, der zweite Teil wurde exklusiv Balthasar Derrer, einem Mitglied des Stadtrats, dediziert.[264]

Auch Johann Hermann Schein nannte seine Widmungsempfänger mit ihren Doppelfunktionen. Den zweiten Teil seiner *Musica boscareccia* (1626) eignete er insgesamt acht namentlich genannten Personen aus dem Leipziger Stadtbürgertum zu, vier „Deß Raths/ vnd fürnehmen Handelsleuten allhie“, drei „Fürnehmen Burgern vnd Handelsleuten allhie“ sowie einem „Raths wolbestelten Registratorn“.[265] Schein begründete die Auswahl in der Widmungsrede mit „dero ansehlichen *Autorität* vnd Namen“ sowie ihrer großen Affinität zur Musik neben ihrer alltäglichen Arbeit: „dieselben bey jhren angelegenen Ampts- vnd Handlungs-Geschäfften als sonderbare der löblichen Music Liebhabere/ vnd dannenhero billich zu rühmen seyn“.[266] Die Funktion seiner Liedsätze wäre zum einen „deroselben in der Music *affectionirtes* Gemüht zu *delectiren*“, zum anderen „mein

262 „Demnach ich auch/ Gnedige Herren/ newlicher zeit verschinen/ etliche Gesäng inn viererley/ Lateinischer/ Teutscher/ Frantzösischer/ vnnd Wälscher Sprachen/ meinem bestem vermögen nach/ in die *Music* verfasset: Vnd dieweil ich dieselben an das liecht zu geben vorhabens/ hat mich für gut angesehen/ solches mein kleines werck der vier Sprachen/ E. G. vnd H. als vier Gebrüdern/ so der vnd auch anderer Sprachen zum herrligisten vnd hoch erfaren/ *dediciren* vnd zuzuschreiben.“ Orlando di Lasso: Sex cantiones latinae [...]. Sechs Teutsche Lieder [...]. Six chansons Francoises [...]. Sei madrigali nuovi [...]. München 1573. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^{v}–A2^{r}, Bl. A2^{v}. Hervorhebungen im Original.

263 Vgl. Johannes Eccard: Newe deutzsche Lieder/ mit Vieren vnd Fünff Stimmen. Mühlhausen 1578. Der vierte Bruder Hieronymus verstarb bereits 1573.

264 Metzger: Venusblümlein Erster Theil. Neuer/ Lustiger/ Weltlicher Liedlein (1611), Cantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–Bl. A2^{v}, hier Bl. A2^{r}, Widmung an Magnus Dilherr den Jüngeren, Paul Heugel, Wolff Rehlein und Paul Bernhard. Ambrosius Metzger: Venusblümlein Anderer Theil/ Neuer/ Lustiger/ Weltlicher Liedlein. Nürnberg 1612. Widmung an Balthasar Derrer.

265 Johann Hermann Schein: Ander Teil Der Musica boscareccia. Oder Wald-Liederlein. Leipzig 1626. Basso-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. 2^{r}–2^{v}, hier Bl. 2^{r}.

266 Schein: Ander Teil Der Musica boscareccia. Oder Wald-Liederlein (1626), Basso-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. 2^{r}–2^{v}. Hervorhebung im Original.

gebührende Danckbarkeit etlicher massen zu *demonstriren*“, also Vergnügen und Dank.[267]

In anderen Städten wurden ebenfalls einflussreichen Patriziern wie Ratsmitgliedern und Bürgermeistern deutschsprachige weltliche Liedsammlungen dediziert: Bereits 1576/77 widmete Leonhard Lechner seine zweibändigen *Newen deutschen Lieder* Hans Pfintzing von Henfenfeld, Mitglied einer der bedeutendsten Nürnberger Ratsfamilien und im „kleinern Rath“ vertreten, also im inneren Rat, dem höchsten Entscheidungsgremium Nürnbergs um 1600.[268] Knapp fünfzig Jahre später, 1624, eignete Daniel Friderici seine *Honores musicales* den Rostocker Bürgermeistern und Ratsmitgliedern zu.[269] Dies zeigt, dass Angehörigen des Bürgertums und Patriziats um 1600 immer wieder deutschsprachige weltliche Liedsammlungen gewidmet wurden, diese also auch die Liedkultur förderten und rezipierten.

Liedsammlungen mit Widmungen an Personen aus dem Bürgertum fungierten zudem als Aufforderungen zur Übung in der Gesangskunst. So dedizierte der Salzburger Organist Caspar Glanner die beiden Teile seiner *Newen Teutschen Geistlichen vnd Weltlichen Liedlein* (1578 und 1580) mit derselben Widmungsrede den Salzburger Bürgern und Brüdern Ludwig, Wilhelm, Christoph und Abel Wilpenhofer sowie Jacob Wilpenhofer, ebenfalls ein Bruder und Bürger von Radstadt.[270] Ausführlich erläuterte Glanner in der Widmungsrede die göttliche Herkunft der Musik und differenzierte sieben Funktionen der geistlichen Musik jeweils mit biblischen Beispielen. Mit den Ausführungen begründete er seine bereits erschienenen Werke und auch die vorliegende Publikation, die er genau genommen den Söhnen der Widmungsempfänger zueignete: Diese sollten „zu jrer Ehrlichen vbungen zu handen ordnen/ darauß dieselben den vrsprung vnd gebrauch der Gesangkunst/ zu der ehr/ lob vnd preiß Gottes fassen mögen“.[271]

267 Schein: Ander Teil Der Musica boscareccia. Oder Wald-Liederlein (1626), Basso-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. 2^{v}. Hervorhebungen im Original.

268 Lechner: Neue deutsche Lieder zu drey Stimmen (1576) sowie Leonhard Lechner: Der ander Theyl Neuer Teutscher Lieder zu drey Stimmen. Nürnberg 1577. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A3^{r}, hier Bl. A2^{r}. Aus der Widmungsrede wurde bereits in Kap. 2.2 zitiert.

269 Vgl. Friderici: Honores musicales. Oder Newe/ gantz lustige/ Fröliche/ vnd Anmütige Ehren-Liedlein (1624), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^{v}–A2^{r}, hier Bl. A1^{v}.

270 Vgl. Glanner: Der Erste Theil Newer Teutscher Geistlicher vnd Weltlicher Liedlin (1578), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A2^{v}, hier Bl. A2^{r} sowie Caspar Glanner: Der Ander Theil Newer Teutscher Geistlicher vnd Weltlicher Liedlein. München 1580. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A3^{r}, hier Bl. A2^{r}.

271 Glanner: Der Erste Theil Newer Teutscher Geistlicher vnd Weltlicher Liedlin (1578), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{v}.

Glanner formulierte das Lernziel, dass die Vokalmusik gottgegeben wäre und daher auch zum Lobpreis Gottes eingesetzt werden müsste. Die weltlichen Liedsätze, die in beiden Teilen die Mehrheit ausmachen, wurden lediglich aufgrund ihrer musikalischen Gestaltung aufgenommen.[272] Indem Glanner die überwiegend weltlichen Liedsätze dieser beiden Sammlungen zu Übungszwecken deklarierte, wertete er sie ab. Für das Lob Gottes wäre geistliche Musik notwendig.

Aus der Widmungsrede wird zugleich ein zweiter Aspekt deutlich, der einen signifikanten Blick in die bürgerliche Musikkultur zulässt: Die Kunst des Singens und Musizierens – im Titel wird die vokale und instrumentale Besetzungsvarianz genannt – musste erlernt und erarbeitet werden und erforderte eine gewisse Übung. Musikalische Kompetenzen gehörten zum Kanon an Fertigkeiten, die im bürgerlichen Kontext um 1600 Konvention waren. Dies wird hier implizit sichtbar.

Widmungsreden können auch Netzwerke und freundschaftliche Beziehungen innerhalb des Bürgertums erhellen. Der Nürnberger Komponist Franz Joachim Brechtel (1554–1593) ließ 1589 seine erste dreistimmige Liedsammlung *Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein* ohne Widmung in der Druckerei von Katharina Gerlach drucken, die Anfang der 1590er Jahre deren Enkel Paul Kauffmann (1568–1632) übernehmen sollte. Ein Jahr später veröffentlichte Brechtel seine zweite Liedsammlung *Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein* ebenfalls in der Gerlachschen Druckerei. Brechtel war mit Paul Kauffmann befreundet und überließ diesem das Verfassen der Widmungsrede (vgl. Kap. 1). Kauffmann widmete Brechtels Sammlung dem Nürnberger Handelsherrn Georg Gruber. Von dessen engen Beziehungen nach Italien dürfte Brechtel profitiert haben: Seine Liedsätze weisen mannigfaltige italienische Elemente auf, die seinerzeit *en vogue* waren. Eine Italienreise ist von Brechtel nicht bekannt – er dürfte über persönliche Verbindungen in Kontakt mit italienischer Vokalmusik gekommen sein und sie sich angeeignet haben.

Aufschluss über die Beziehung zwischen Paul Kauffmann und Georg Gruber bietet die Widmungsrede.[273] Bereits in der Anrede wird die enge Freundschaft sichtbar: Kauffmann spricht Gruber mit „meinem insondern vertrauten

272 „[D]arunder auch Weltliche Lieder/ mehr von wegen der Melodeyen/ weder von des Texts wegen gesetzt“, Glanner: Der Erste Theil Newer Teutscher Geistlicher vnd Weltlicher Liedlin (1578), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{v}. Das Verhältnis von geistlichen und weltlichen Liedsätzen im ersten Teil beträgt ein Drittel zu zwei Drittel, im zweiten Teil sind es vier geistliche und 24 weltliche Liedsätze, vgl. Kap. 2.2.2.

273 Albrecht Classen erwähnt diese Widmungsrede, geht aber nicht auf die Verbindungen zwischen den Personen ein, vgl. ders.: Liederbücher des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Albrecht Classen/Lukas Richter: Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit (Volksliedstudien 10). Münster et al. 2010, S. 131–327, hier S. 215f.

guten Freund als Brudern“ an.[274] Zugleich duzt er ihn, was auf die Vertrautheit zwischen dem Drucker und dem Handelsherrn hinweist – die übliche Anredeform in der Frühen Neuzeit war das ‚Ihr‘.[275] In seiner Widmungsrede führt Paul Kauffmann aus, dass die Nürnberger Druckerei Gerlach in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Musikdrucke, namentlich geistliche Motetten und weltliche Madrigale, produziert habe, um der hohen Nachfrage mit einem breiten Angebot zu begegnen. Zugleich befinde sie sich immer auf der Suche nach neuen Kompositionen, um diese ebenfalls auf den Markt zu bringen und die Rezeption anzuregen. Von diesen „künstlichen vnd lieblichen compositionen“ grenzt Kauffmann klar den Markt für deutschsprachige Liedsätze ab: „fröliche/ lustige vnd kurtzweilige Teutsche Liedlein“ würden ebenfalls nachgefragt.[276]

Um das Verhältnis von Motetten/Madrigalen und Liedern zu illustrieren, verwendet Kauffmann die Metapher von Wein und Wasser und impliziert damit eine deutliche Wertung:

> wie offtermals bey dem überfluß des aller stärcksten vnd wolgeschmäcksten Weins/ das frische wasser mit lust genossen wird/ mit frölichem gemüt gesungen werden/ also haben wir ebner massen mitlauffend/ etlich derselben Liedlein zur hand gebracht/ vnd öffentlich publicirt.[277]

Nach den kunstvoll gestalteten Kompositionen der Motetten und Madrigale seien zur Abwechslung schlichte, frische Liedsätze notwendig, die explizit mit dem Adjektiv ‚teutsch‘ versehen sind, also deutschsprachige Texte enthalten (vgl. Kap. 2.2.1). Auf diese Nachfrage reagiert die Druckerei mit entsprechenden Musikdrucken.

Die Widmung von Brechtels Liedsätzen an Gruber begründet Kauffmann mit dem Dank für eine „von jugent auff gute bekannte freundschafft“ und eine „sonderbare gunst“.[278] Die Gunst könnte hier lediglich topisch gemeint sein.

---

274 Brechtel: Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein (1590), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A2^{v}, hier Bl. A2^{r}. Diese Formulierung tritt noch ein zweites Mal in der Widmungsrede auf: „freundlicher vertrauter lieber bruder“, Bl. A2^{v}. Die Widmungsrede ist auf den 17. Dezember 1589 datiert, der Lieddruck erscheint 1590.

275 Vgl. zu den Anredeformen Werner Besch: Duzen, Siezen, Titulieren. Zur Anrede im Deutschen heute und gestern. Göttingen 1998.

276 Brechtel: Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein (1590), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}.

277 Brechtel: Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein (1590), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A2^{v}.

278 Brechtel: Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein (1590), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{v}.

Sie könnte aber auch darauf hinweisen, dass Kauffmann von Grubers Handelskontakten nach Italien profitierte und auf diese Weise rasch italienische Vokalmusik erhielt, die er exklusiv im süddeutschen Raum nachdruckte. Aus dieser Widmung wird weiterhin deutlich, dass Gruber Musikliebhaber war, sich in der Musik selbst „zum öfftermal erlustiget“ und als Angehöriger des Bürgertums gerade „Teutsche Liedlein/ mit wolgereimten texten/ rechter teutscher Poetischer art/ zusingen“ präferierte.[279] Mit dieser Vorliebe für deutschsprachige Liedsätze mit wohlgeratenen und anregenden Texten dürfte Gruber exemplarisch für das Bürgertum stehen. Kauffmann unterzeichnet die Widmungsrede als „dein guter freund“ und betont nochmals das enge freundschaftliche Verhältnis.

Die Hinweise auf Freundschaften, Beziehungen und persönliche Netzwerke, die hier exemplarisch sichtbar werden, werfen Fragen auf. Wer profitierte in welcher Form von den Beziehungen, die offensichtlich nicht nur geschäftlich, sondern auch freundschaftlich waren? Lassen sich diese Einblicke in das Nürnberger Stadtbürgertum verallgemeinern? Welche Auswirkungen hatten diese Beziehungen auf die Rezeption von Kultur, von Musik, und wer rezipierte was? Wo und in welchem Rahmen wurde musiziert? Wie öffentlich, wie privat waren kulturelle und musikalische Veranstaltungen? Um umfassende Antworten zu geben, sind eigene Studien vonnöten. Aus den Lieddrucken lassen sich aber besonders zu den letzten beiden Fragen aufschlussreiche Hinweise herauslesen, die im Folgenden erörtert werden.

Eine strikte Trennung zwischen Arbeit und Freizeit sowie zwischen Öffentlichkeit und Privatheit nach heutigem Verständnis gab es in der Frühen Neuzeit nicht – wo Menschen zusammentrafen, entstanden öffentlich-politische Situationen.[280] Dies galt für Höfe, Städte und ländliche Gegenden. Dementsprechend hatte die deutschsprachige weltliche Musikkultur ihren Platz im öffentlichen Leben und besaß umfassende sozialkommunikative Funktionen.[281] Diese lassen sich heute nur ansatzweise nachvollziehen, handelte es sich doch zumeist um kulturelle Ereignisse, die „im Augenblick der Aufführung ihre höchste und einmalige Entfaltung“ erreichten und deren ephemerer Charakter im Nachhinein schwer in Worte zu fassen war.[282] Die spärlichen Hinweise, die in den Liedsammlungen zu finden sind, verweisen auf eine gesellige Musikpraxis. In ihrer

279 Brechtel: Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein (1590), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{v}.

280 Vgl. hierzu Adam: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Teil I, S. 2f.

281 Vgl. Erich Kleinschmidt: Stadt und Literatur in der Frühen Neuzeit (Literatur und Leben. Neue Folge 22). Köln/Wien 1982, S. 67.

282 Adam: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Teil I, S. 7.

mehrstimmigen Anlage sind diese Lieder für ein gemeinsames Musizieren intendiert. Als fester Bestandteil der bürgerlichen Kultur stellen die Liedsätze nichts Außergewöhnliches dar und werden daher auch kaum in den Paratexten thematisiert.[283]

Die verschiedenen Gruppierungen innerhalb des Bürgertums trafen als musikkulturelle Akteur*innen in unterschiedlichen Musizierformen und zu verschiedenen Anlässen aufeinander.[284] Letztere wurden hin und wieder in den Paratexten genannt. So formulierte Johannes Christoph Demantius in seinem *Conviviorum Deliciae* (1608) in der Vorrede an den Musikliebhaber, die Liedsätze sollten nach „gefallen vnd besten lust/ mit andern guten freunden ergätzen vnd frölich machen" und implizierte damit ein geselliges Beisammensein.[285] Daniel Friderici hingegen nannte in seinem ausführlichen Titel zu den *Honores musicales* verschiedene Formen der Gesellschaft und verwies auch auf Kasualien: „Ehrlichen Zusammenkunfften/ Frewdenszeiten/ vnd Gastereyen/ Bevorab aber In Christlichen Hochzeiten".[286] Der Havelberger Komponist und Kantor Gregor Langius unterschied in seinen *Newen Deudschen Liedern* (1584) zwischen „frölichen *Convivijs* vnd gewönlichen Zusammenkünfften" und erwähnte mit den Convivia eine bedeutende Musikinstitution in der bürgerlichen Musikkultur.[287]

Die Musikpraxis wurde auch im Rahmen von institutionalisierten Musikvereinigungen gepflegt, die sich explizit zum gemeinsamen Musizieren trafen und als Beginn der Gesang- und Musikvereine gelten können. Musikgesellschaften entstanden im 16. Jahrhundert an verschiedenen Orten im deutschsprachigen Raum. Ziel ihrer Treffen war vorrangig das Musizieren in der Gemeinschaft, keine konzertanten Darbietungen. Hinweise auf diese Musikpraxis bieten Widmungsreden von Lieddrucken, die solchen Musikvereinigungen zugeeignet sind und teilweise deren Mitglieder namentlich nennen. Katharina Bruns zeichnet ein an-

---

283 Vgl. Dröse: Georg Greflinger, S. 280.

284 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 35 sowie Werner Braun: *Concordia discors*: Zur geselligen Musikkultur im 17. Jahrhundert. In: Wolfgang Adam (Hrsg.) unter Mitwirkung von Knut Kiesant/Winfried Schulze/Christoph Strosetzki: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28). Wiesbaden 1997. 2 Teile. Hier Teil I, S. 93–111.

285 Demantius: Conviviorum Deliciae (1608), Cantus-Stimmbuch, „Auctor Philomusico. S.", Bl. A3^r. Auch Katharina Bruns erwähnt diese Passage, vgl. dies.: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 33f.

286 Friderici: Honores musicales. Oder Newe/ gantz lustige/ Fröliche/ vnd Anmütige Ehren-Liedlein (1624), Tenor-Stimmbuch, Titelseite.

287 Gregor Langius: Newer Deudscher Lieder/ mit dreyen Stimmen. Breslau 1584. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^r. Hervorhebung im Original.

schauliches Bild von der Struktur und Zusammensetzung dieser Versammlungen und bietet unter Zuhilfenahme anderer Quellen Einblicke in deren Abläufe.[288] Sie erwähnt dabei Musikgesellschaften in Hannover, Frankfurt, Görlitz, Worms und Prag.[289]

Eines der maßgeblichen Zentren der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600 und damit auch für Musikgesellschaften war Nürnberg.[290] Bislang lassen sich insgesamt fünf Musiziervereinigungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausmachen, die sich meist wöchentlich trafen und zwischen zehn und zwanzig Mitglieder hatten.[291] Ivo de Vento dedizierte 1572 seine vierstimmigen *Schönen/ außerlesenen/ newen Teutschen Lieder* den Mitgliedern des ‚Sodalicium Musicum'.[292] Bei dieser Widmung dürfte es sich zugleich um die erste Widmung an Personen aus dem Bürgertum in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts handeln. Diese Gruppierung erhielt auch Ventos viersprachige Sammlung von 1575.[293] Leonhard Lechner und Valentin Haußmann widmeten ihre Lieddrucke ebenfalls musikalischen Versammlungen in Nürnberg.[294] Satzungen und Protokolle bieten Aufschluss über Größe, Form, Zusammensetzung und Aktivitäten der Vereinigungen. Walter Salmen verknüpft die Musikgesellschaften des 16. Jahrhunderts mit dem antiken Symposion, das im Zuge der humanistischen Renaissancevorstellungen ins Bewusstsein rückte, und Katharina Bruns proklamiert sie als „Anfänge einer institutionalisierten Form musikalischer Kultur-

288 Vgl. hierzu Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 34–44.

289 Hannover: Striccius: Der erste Teil Neuer teutscher Gesänge (1593); Frankfurt: Andreas Myller: Newe Teutsche Canzonetten mit dreyen Stimmen. Frankfurt am Main 1608; Görlitz: Demantius: Erster Theil Newer Deutscher Lieder (1614); Worms und Prag; vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 42–44. Walter Salmen nennt für das 17. Jahrhundert noch Musikvereinigungen in Mühlhausen, Leipzig, Freiberg, Hamburg und Memmingen, vgl. ders.: Haus- und Kammermusik, S. 16.

290 Vgl. Willibald Nagel: Die Nürnberger Musikgesellschaft (1588–1629). In: Monatshefte für Musikgeschichte 27 (1895), S. 1–11 sowie Uwe Martin: Die Nürnberger Musikgesellschaften. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 49 (1959), S. 185–225.

291 Vgl. Schwindt (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. XIV sowie Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 44.

292 Vgl. zu dieser Widmung auch Schwindt (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. XIV–XVII.

293 Vgl. Ivo de Vento: Quinque motetæ, duo madrigalia, gallicæ cantiones duæ, et quatuor germanicæ. München 1575.

294 Vgl. Leonhard Lechner: Newe Teutsche Lieder/ mit Vier vnd Fünff Stimmen. Nürnberg 1577; ders.: Newe Teutsche Lieder/ Erstlich durch den Fürnemen vnd Berhümbten Jacobum Regnart/ [...] Componirt mit drey stimmen. Nürnberg 1579 sowie Valentin Haußmann: Eine fast liebliche art derer noch mehr Teutschen weltlichen Lieder. Nürnberg 1594.

praxis“.[295] Mit der Anbindung an antike Traditionen und dem Beginn einer Entwicklung von Musikinstitutionen prägten die Musikgesellschaften als sozialgeschichtliches Phänomen die bürgerliche Musikkultur des 16. Jahrhunderts.[296]

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich die ersten Liedsammlungen mit Vorreden an den Leser respektive den Musikliebhaber und mit aufführungspraktischen Anweisungen. Sie machen deutlich, dass die Musik im Bürgertum nicht passiv rezipiert, sondern aktiv realisiert wird. So bietet Johann Hermann Schein im ersten Teil seiner *Musica boscareccia* (1621) sechs Varianten der Aufführung an, die sowohl rein vokale Besetzungen mit verschiedenen Möglichkeiten als auch vokal-instrumental gemischte umfassen.[297] Dies erweitert den Rahmen einer musikalischen Realisierung, da keine obligatorische Besetzung vorgegeben ist.

Anhand des Lied-Repertoires lassen sich kaum Divergenzen zwischen der Rezeption im Adel und im Bürgertum konstatieren. Sichtbar wird dies auch in den Paratexten, wenn beispielsweise Daniel Friderici seine *Amores musicales* (1633) sowohl für höfische Tafelmusik als auch für bürgerliche Geselligkeit intendiert: *Also gesetzet: Daß Sie so wol Vor Herren Taffeln/ in Königl: vnd Fürstlichen Säälen/ Als auch in andern Ehrlichen Zusammenkünfften/ Gastereyen vnd Frewdens Zeiten/ [...] zu gebrauchen.*[298] Die Liedsätze eigneten sich also als Ohrenschmaus beim Festmahl und bei geselligen, unterhaltsamen Anlässen in verschiedenen Rezeptionsmilieus. Etwa um 1600 dürfte das Verhältnis von Widmungen, die an Angehörige des Bürgertums gerichtet sind, und Dedikationen an Adlige paritätisch sein. Bürgertum und Patriziat haben sich als gesellschaftliche Rezeptionsgruppen etabliert und damit zu einer Ausweitung der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur beigetragen.

Das Bürgertum mit seinen vielfältigen Formen der Musikpraxis bildete in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch die adäquate Umgebung, um Neuerungen in der Liedkultur zu verbreiten. Die italienischen Elemente im deutschsprachigen Lied traten zwar zuerst in Liedsammlungen auf, die im höfischen Milieu entstanden sind (vgl. Kap. 3.1). Aber zu ihrer Verbreitung, Aneignung und Implementierung trug die Rezeption im Bürgertum maßgeblich bei, erweiterte sich doch so die Bandbreite der Bevölkerungsgruppen, die an der innovativen

---

295 Vgl. Salmen: Haus- und Kammermusik, S. 15 sowie Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 44.

296 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 44.

297 Vgl. Schein: Musica boscareccia. Wald-Liederlein (1621), Basso-Stimmbuch, „Instructio pro simplicioribus“, Bl. A3^{v}.

298 Vgl. Friderici: Amores musicales Oder Newe Gantz Lustige vnd Anmutige Amorosische Liedlein (1633), Basis generali-Stimmbuch, Titelseite.

Liedkultur partizipierten. Diese Rezeptionsgruppen konnten sich profilieren, indem sie an den musikkulturellen Neuerungen teil hatten.

Italien etablierte sich im wahrsten Sinne des Wortes als tonangebendes Land (vgl. Kap. 3 und 4). Die kulturellen Austauschprozesse nahmen zu, und Elemente der italienischen Kultur wurden in die Kultur des deutschsprachigen Raums integriert.[299] Besonders die weltliche Musik bestand zu einem großem Teil aus italienisch geprägter Vokalmusik. Die italienische Sprache bildete dabei nur eine geringe Sprachbarriere.[300] An den Höfen gehörten Grundkenntnisse der italienischen Sprache zur Ausbildung, zumal die Kavalierstour für heranwachsende Adlige durch Europa grundsätzlich nach Italien führte und auch kulturelle, musikalische und sprachliche Kompetenzen vermitteln sollte. Zunehmend reisten junge Angehörige des Bürgertums zum Studium, für die eigene Bildung und Entwicklung oder für die familiären Handelsbeziehungen nach Italien und erwarben dort unter anderem italienische Sprachkenntnisse sowie musikalische Fertigkeiten. Nach ihrer Rückkehr in den deutschsprachigen Raum forderten und förderten sie die Nachfrage nach italienischer wie auch deutschsprachiger italienisch inspirierter Vokalmusik (vgl. Kap. 4.1).

Das Angebot an deutschsprachigen weltlichen Liedsammlungen mit italienischen Elementen war um 1600 vielfältig (vgl. Kap. 4.2). Mit der Etablierung des Bürgertums entstanden zunehmend Liedsammlungen, die der Nachfrage nach Musik zur Geselligkeit und Unterhaltung Rechnung trugen (vgl. Kap. 3.1). Seit Beginn des 16. Jahrhunderts wurden Liedsammlungen aber auch in Kirche und Schule zur pädagogischen und moralischen Erziehung eingesetzt. Dies zeigt sich beispielsweise in der Widmungsrede des Komponisten Jakob Meiland in seinen *Newen außerlesenen Teutschen Liedlin* (1569), in der er die Menschen mithilfe der Musik zu christlichem und sittlichem Verhalten anleiten will (vgl. Kap. 3.1.3) und auf diese Weise ebenfalls zu einer Pluralisierung der Rezeptionsgruppen beiträgt. Damit korrespondiert Leonhard Lechners Forderung nach moralisch anständigen und sittlichen Liedsätzen in der Widmungsrede zu seinen *Neuen deutschen Liedern zu drey Stimmen* (1576) (vgl. Kap. 2.2.2).

1635 adressierte Thomas Selle die Liedsätze seiner *Amorum Musicalium* an die beiden Hamburger Kaufmanns-Gesellen Thomas Jung und Christian Cars-

299 Vgl. z. B. die Studie von Achim Aurnhammer zur Tasso-Rezeption im deutschsprachigen Raum des 17. und 18. Jahrhunderts, ders.: Torquato Tasso im deutschen Barock (Frühe Neuzeit 13). Tübingen 1994.

300 Vgl. zur Sprachenvielfalt in der Frühen Neuzeit Helmut Glück/Mark Häberlein/Konrad Schröder (Hrsg.): Mehrsprachigkeit in der frühen Neuzeit. Die Reichsstädte Augsburg und Nürnberg vom 15. bis ins frühe 19. Jahrhundert (Fremdsprachen in Geschichte und Gegenwart 10). Wiesbaden 2013.

ten.[301] Daniel Friderici widmete sein *Hilarodicon* 1632 dem Kopenhagener Weinhändler Wilhelm Fuiren, dem Hauptmann der Lübecker Weinkellerei Matthias Roterdam und sechs ebenfalls namentlich genannten Rostocker Weinhändlern.[302] Die Zusammenstellung der Trinklieder begründete er bereits im Titel, indem er als Anlässe für die Aufführung dieser Liedsätze *Gastereyen/ Gelagen/ FrewdensZeiten/ vnd Solenniteten, Bevorab/ Bey Zusammenkünfften guter Ehrlicher Studenten* nannte. In der Widmungsrede führte Friderici diese Anlässe und die damit intendierten Rezeptionsgruppen aus: Er selbst wäre abstinent, die Liedsätze wären als Tafelmusik für „Fürsten/ Graffen/ Edelen/ vornemen vnd hochansehnlichen Gesandten oder sonsten *in congregationibus honestis*" entstanden, da gerade zum geselligen Beisammensein nach Musik verlangt worden sei.[303] Als zweite Zielgruppe benannte er die „Herren *Studiosis*", die bei ihren Veranstaltungen statt „vnhöfflichem Flick- vnd Stoppelwercke" feine wohlklingende Liedsätze musizieren wollten bzw. sollten.[304] Noch eine dritte Rezeptionsgruppe hatte Friderici im Sinn: Den Gesellen bot er mit seinen Liedsätzen eine Alternative zu „Karten/ Wörffel/ Brettspiel" und hoffte durch den Gesang auf einen tugendhaften Lebenswandel, da durch das Spielen „offtmals gar leichtlich gros Vnheyl/ ja wol Mord vnd Totschlag" entstünden.[305] Thomas Selle und Daniel Friderici intendierten eine Rezeption im niederen Bürgertum und erweiterten damit die gesellschaftlichen Gruppen, die zunehmend an der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur partizipierten.

2.3.3 Studentisches Milieu

Im Rahmen des umfassenden Wandels im 16. und 17. Jahrhundert veränderte sich auch das Studentenwesen.[306] Die meisten Studenten stammten aus dem Adel und

301 Vgl. Thomas Selle: Amorum Musicalium […] h. e. Newer weltlicher amorosischer Liedlein. Hamburg 1635. Selle unterrichtete die beiden als Schüler und wurde von ihren Eltern während seiner Ausbildungszeit als Schulgeselle unterstützt.

302 Bei den sechs Rostocker Weinhändlern handelte es sich um Bernd Faul, Dietrich Wulffrath, Carol von Ratingen, Johannes Graff, Tilmann von Hasseln und Peter Fellingen.

303 Friderici: Hilarodicon (1632), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^v. Hervorhebung im Original.

304 Friderici: Hilarodicon (1632), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^v. Hervorhebung im Original.

305 Friderici: Hilarodicon (1632), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^v.

306 Vgl. zum Folgenden die Ausführungen von Maria Rosa di Simone et al.: Die Studenten. In: Walter Rüegg (Hrsg.): Geschichte der Universität in Europa. 4 Bde. Bd. II: Von der Reformation zur Französischen Revolution (1500–1800). München 1996, Dritter Teil, S. 235–359.

Bürgertum und traten nach ihrer Ausbildung eine Verwaltungsstelle im Dienst von Kirche oder Hof an. Der Bedarf an akademisch gebildeten Führungskräften war enorm: Bisher hatte die katholische Kirche die administrativen und politischen Aufgaben erfüllt, die nun in den protestantischen Gebieten neu organisiert werden mussten. Dafür wurden vor allem gut ausgebildete Juristen und Theologen benötigt. Die Studentenzahlen stiegen rasch an. Ebenso wurden neue Universitäten gegründet, um die benötigten Führungskräfte auszubilden. Damit wurde auch der gesellschaftliche Status der Studenten aufgewertet: Voraussetzung für eine Position in der obersten zivilen Verwaltungsebene, sei es kirchlich oder staatlich, war der Besuch einer Universität. Zunehmend studierten auch die Söhne der Herrscher- und Adelsfamilien, um mit den bürgerlichen Verwaltungsbeamten mithalten zu können.

Mit dem gesellschaftlichen Status stieg das studentische Selbstbewusstsein. Im Laufe der Zeit bildete sich eine eigene Kultur mit studentischer Sprachvarietät, kulturellen Eigenheiten wie beispielsweise dem Studentenlied und einem Verhaltenskodex für das studentische Zusammenleben aus.[307] Sechs deutschsprachige Lieddrucke aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeugen von der Aufwertung des studentischen Milieus und beziehen sich darauf in ihren Titeln:

> Johannes Jeep: *Studentengärtleins Erster Theil/ Neuer/ lustiger/ Weltlicher Liedlein [...] Allen der löblichen Music Kunst Liebhabern/ Besonders aber Den Edlen Studenten/ vnnd Züchtigen Jungfrauen/ zu sondern annemlichen Ehren vnd wolgefallen [...] zum vierten mal in Druck verfertiget*. Nürnberg ^{4}1613.
>
> Johannes Jeep: *Studentengärtleins Ander Theil/ Neuer/ lustiger/ Weltlicher Liedlein [...] Allen der löblichen Music Kunst Liebhabern/ Besonders aber Den Edlen Studenten/ vnd Züchtigen Jungfrauen/ zu sondern annemblichen Ehren vnd wolgefallen/ Componirt vnd in Druck verfertiget*. Nürnberg 1614.
>
> Paul Rivander: *Studenten Frewd, darinnen newe weltliche Gesänge von 3. 4. 5. und 8 Stimmen, mit lustigen Amorosischen Texten, beneben etlichen Paduanen, Intraden, Courranten und Täntzen componirt*. Nürnberg 1621. Verloren.
>
> Erasmus Widmann: *Musicalischer Studentenmuht: Darinnen gantz newe mit lustigen vnd frölichen Texten belegte Gesänglein [...]: Auch Allen freyen Studenten zu Ehren/ die Cornelische Melancholey zu vertreiben/ vnd die Gemühter zu recreiren publicirt, vnd in Druck gegeben*. Nürnberg 1622.
>
> Johann Hermann Schein: *Studenten-Schmauß/ à 5. Einer löblichen Compagni de la Vinobiera, Praesentirt*. [Leipzig] 1626.

307 Vgl. Rainer A. Müller: Studentenkultur und akademischer Alltag. In: Walter Rüegg (Hrsg.): Geschichte der Universität in Europa. 4 Bde. Bd. II: Von der Reformation zur Französischen Revolution (1500–1800). München 1996, S. 263–286.

Friedrich Melchior Dedekind: *Musophilus Dedekind. Studentenleben, darinn allerl. akadem. Studenten Händel mit teu. poetischen Farben entworfen, in 5 St. gesetzt*. Erfurt 1627. Verloren.

Daniel Friderici: *Deliciae juveniles. Das ist: Geistliche Anmutige Vierstimmige Liedlein vor junge Studirende Jugendt [...] der erste Theil*. Rostock 1630.

Daniel Friderici: *Deliciarum juvenalium. Ander Theil*. Rostock 1630.[308]

Besonders erfolgreich waren die beiden Bände von Johannes Jeeps *Studentengärtlein*: Der erste Teil erschien in sieben, der zweite in drei Auflagen.[309] Johann Hermann Scheins *Studenten-Schmauß* wurde dreimal aufgelegt (1626, 1634 und 1641). Die zweiteilige Sammlung Daniel Fridericis enthält geistliche Liedsätze für Studenten und stellt hierin eine Ausnahme dar.[310]

Die ersten Titelworte fungieren als Motto der jeweiligen Sammlung und beziehen sich auf positive Aspekte des Studentenlebens: Der Garten verweist auf eine Zusammenstellung verschiedener Liedformen und -gattungen (vgl. Kap. 2.1); (Lebens-)Freude, Fröhlichkeit, Mut und Genuss beschreiben Charakteristika der studentischen Gesinnung. Gründe für die Publikation dieser Sammlungen könnten zum einen die neue öffentliche Bedeutung der Universitäten und des Studentenwesens sein: Auftreten, Verhalten und Gestus des studentischen Milieus werden in den Künsten gespiegelt und führen zur Entstehung entsprechender Liedsätze.[311] Zum anderen trafen sich an den Universitäten gebildete junge Männer, die lese- und sprachkundig waren, humanistische Kenntnisse und Grundlagen in den Künsten hatten, und an der deutschsprachigen Liedkultur partizipierten.[312]

Die Urheber dieser Liedsätze waren aber wohl kaum mehr Studenten, als sie ihre Liedsammlungen veröffentlichten. Vier der sechs Komponisten – Johannes Jeep, Paul Rivander, Johann Hermann Schein und Daniel Friderici – wurden in den 1580er Jahren geboren und hatten ihre akademische Ausbildung zum Publikationszeitpunkt ihrer Studentenlieder bereits abgeschlossen. Erasmus Widmann, geboren 1572, war ebenfalls längst beruflich als Kantor und Komponist

---

308 Vgl. auch die Auflistungen in Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 44 sowie in Rudolf Gerber (Hrsg.): Johann Jeep: Studentengärtlein (Das Erbe deutscher Musik 29). Wolfenbüttel 1958. Vorwort, S. VII–XVIII, hier S. X.

309 Die Auflagen des ersten Teils: 1605 (verloren), 1607 (verloren), 1610 (verloren), 1613, 1618, 1621/22 und 1625/26. Die Auflagen des zweiten Teils: 1614, 1619 und 1622.

310 Leider ist von beiden Bänden jeweils nur noch ein Stimmbuch der Secunda vox erhalten. Beide Stimmbücher werden in der Stadsbibliotek Västerås in Schweden verwahrt.

311 Vgl. Gerber (Hrsg.): Johann Jeep: Studentengärtlein, S. X.

312 Vgl. Braun: Thöne und Melodeyen, S. 132f.

tätig. Lediglich von Friedrich Melchior Dedekind sind keine Daten überliefert. Sie komponierten Liedsätze für Studenten zu Themen, die sie mit dem studentischen Milieu verbanden. Mit dem eigentlichen Studentenlied, das wohl überwiegend oral und vielleicht noch handschriftlich überliefert wurde, haben diese Lieddrucke allerdings wenig gemein. Sie stellen vielmehr eine „künstlerisch stilisierte Studentenmusik“ dar, wie es der Musikwissenschaftler Rudolf Gerber formuliert.[313]

In den Liedsammlungen entwarfen die Komponisten eine imaginäre studentische Welt. Manche Liedsätze beziehen sich relativ konkret auf studentische Themen. So behandelt Erasmus Widmann in seinem *Musicalischen Studentenmuht* (1622) verschiedene Facetten des studentischen Milieus. Die ersten beiden Lieder loben das Studentenwesen und die Musik, gefolgt von einem Erzähllied zu zwischenmenschlichen Aspekten sowie einem Liedsatz zum Studium an verschiedenen Universitäten und der ablenkenden Wirkung der Frauen. Thematisiert werden zudem Sachverhalte wie das Erwerben von Lebensweisheit, Studien- und Sprachkenntnissen, das Primat der Feder als Symbol der Dichtung, universitäre Dispute, Studien im Ausland und die Erkenntnis, dass Singen und Musizieren Übung erfordern.

Exemplarisch illustrieren die beiden mehrteiligen Liedsätze, wie Erasmus Widmann Elemente des studentischen Milieus aufgreift. Die Liedsätze Nr. XIII, XIV und XV sind als drei zusammenhängende Teile gekennzeichnet (I., II. und III. Pars).[314] Im ersten Teil bricht ein reicher Bürgersohn zum Philosophiestudium nach Paris auf. Im zweiten Teil kehrt der Student nach Hause zurück. Sein Vater fordert ihn auf zu zeigen, was er studiert habe, und der Sohn versucht mithilfe der Philosophie zu erklären, wie drei Eier fünf sein können. Die Lehre kommt im dritten Teil: Der Vater lacht und isst drei Eier mit der Begründung, der Sohn könne nun die beiden restlichen Eier essen. Für den Vater und die Rezipienten des Liedsatzes wird resümiert, dass Kunst auch den Magen füllen sollte respektive Philosophie in alltäglichen Lebenssituationen wenig hilft. Auf ironische Weise wird die Diskrepanz veranschaulicht, die zwischen Bürgertum und studentischem Milieu besteht.

Die Liedsätze Nr. XXVIII und XXIX bilden als I. und II. Pars ebenfalls eine zusammenhängende Episode und stammen von Georg Friedrich Widmann, dem

313 Vgl. Gerber (Hrsg.): Johann Jeep: Studentengärtlein, S. X. Neben den Divergenzen zum eigentlichen Studentenlied stellt Gerber damit die Beteiligung der Studenten als Auftraggeber und Konsumenten in Frage. Eine Studie zu den Anfängen des Studentenliedes ist bislang Desiderat.

314 Vgl. Widmann: Musicalischer Studentenmuht (1622), Nr. XIII. „I. Pars. Es war ein reicher Burgersmann“; Nr. XIV. „II. Pars. Nun gschah es“ sowie Nr. XV. „III. Pars. Das wer ein kunst“.

Sohn Erasmus Widmanns.[315] In insgesamt fünf Strophen (drei im ersten und zwei im zweiten Teil) wird berichtet, wie ein italienischer Kaufmann seinen Sohn zum Studium und zum Erwerb von Fremdsprachenkenntnissen nach Paris schickt und von einem Diener begleiten lässt. Prompt erkrankt der Sohn nach der Ankunft in Paris und verlangt zur Genesung Krebs zum Essen. Der Diener, dem die französische Übersetzung des Wortes Krebs nicht bekannt ist, erklärt dem Wirt pantomimisch den Wunsch seines Herrn. Dieser versteht die Darbietung und bereitet die gewünschten Krebse zu. Der Kaufmannssohn erfährt von der Geschichte und wird bereits durch das Lachen wieder gesund. Gesundheit durch Lust und Fröhlichkeit wird auch als allgemeine Lehre in der letzten Strophe proklamiert. Zudem ist wiederum eine ironische Pointe zu erkennen: Fremdsprachenkenntnisse sind für das Überleben im Alltag nicht nötig, offenbar genügt Pantomime.

Es wird sichtbar, wie sich Erasmus Widmann in dieser Sammlung an konkreten Charakteristika, Verhaltensmustern und Stereotypen aus dem studentischen Milieu orientiert und damit einen direkten Bezug zum Studentenwesen herstellt. In seinem Widmungsgedicht an den wohlwollenden Leser („Ad Lectorem benevolum.") spricht Widmann zu Beginn die Studenten an und übergibt ihnen die Sammlung „zu ewr Ergötzligkeit" (V. 3).[316] Die Sammlung solle ein „*Condiment*/ Ewrer *laborum* im studiern" (V. 8, Hervorhebung im Original), also ein Gewürz, eine anregende Prise im Studium sein und die Melancholie lindern (V. 12). Widmann versichert, dass die Liedtexte anständigen und sittlichen Inhalts seien und wünscht sich eine rege Rezeption. In zwei Zeilen lässt sich ein Hinweis Widmanns auf seine Zeit herauslesen: „Jhr wisst/ daß wir jetzunder schweben/ Jn trawrigr zeit/ vnd trübem Leben." (V. 23f.). Widmann veröffentlichte seinen *Musicalischen Studentenmuht* vier Jahre nach Beginn des Dreißigjährigen Krieges und wollte den Schrecken der Kriegswirren die Freude an der Musik entgegensetzen: „Darumb billich ein jeder woll/ Den andern frölich machen soll/ Wormit er jmmer kan vnd mag/ Nach der gebühr/ bey Nacht vnd Tag." (V. 25–28).

Zwar behandelt Widmann Themen und Aspekte des studentischen Milieus, aber in seinem Widmungsgedicht manifestiert sich eine klare Distanz zum Studentenwesen, die auch an der Anredeform „Jhr" deutlich wird – Widmann ist nicht Teil des angesprochenen studentischen Milieus. Die Sammlung erhält dadurch einen allgemeinen Rahmen, der durch einige kritische Töne zu Studium

---

315 Vgl. Widmann: Musicalischer Studentenmuht (1622), Nr. XXVIII. „I. Pars. Ein sehr kurtzweilige Geschicht" sowie Nr. XXIX. „II. Pars. Letzlich der Diener vnbeschwert". Die letzten fünf der insgesamt 29 Liedsätze sind fünfstimmig und stammen von Georg Friedrich Widmann.

316 Widmann: Musicalischer Studentenmuht (1622), Cantus-Stimmbuch, „Ad Lectorem benevolum", Bl. A1^{v}.

und akademisch-universitärer Welt wie beispielsweise der Episode von einem Vater und seinem Philosophie studierenden Sohn noch verstärkt wird. Dies dürfte eine Rezeption der Liedsammlung in einem weiten bürgerlichen Kontext erleichtern, der in ähnlicher Distanz zum Studentenwesen stehen dürfte wie Widmann.

Für andere Liedsammlungen bildet das studentische Milieu einen eher unverbindlichen Rahmen, der weder charakteristisch beschrieben noch musikalisch besonders gestaltet wird. So stellen die Liedsätze in Johannes Jeeps *Studentengärtlein* überwiegend Liebeslieder mit verschiedenen Aspekten wie Liebesfreud und -leid, Liebesverlangen und -pein, Unbeständigkeit der Jungfrauen, Stolz und Hartherzigkeit der Geliebten, Verzicht auf das gefallsüchtige Mädchen, Abschied von und Wiedersehen mit der Geliebten dar.[317] Hinzu treten Loblieder auf die Musik und den Tanz sowie eines auf die Stadt Nürnberg. Jeep könnte damit eine Rezeption im mehr akademisch-universitären Milieu als im spezifisch studentischen Umfeld intendiert haben, was seine Widmung der beiden Teile unterstreicht (der zweite Teil enthält keine eigene Widmung, aber in der Widmungsrede zum ersten Teil ist explizit von beiden Teilen zusammen die Rede). 1613 erscheint die vierte Auflage des ersten Teils (die erste heute noch erhaltene), kurze Zeit später die erste Auflage des zweiten Teils. Jeep widmet beide Teile der gesamten Universität Altdorf.[318] Die Mitglieder des Nürnberger Senats, der die Universitätsleitung inne hat, werden namentlich genannt: Es handelt sich um die Ratsherren Georg Volckamer, Leonhard Grundherr, Martin Pfintzing und Christoph Löffelholtz, die zwischen 1613 und 1618 in dieser Zusammensetzung das Universitätskuratorium bilden.[319] Anschließend folgen die Studenten- und die Professorenschaft der Universität Altdorf. Für eine Verortung dieser zweiteiligen Sammlung im allgemein akademischen Milieu sprechen auch die zahlreichen in den Sammlungen abgedruckten Epigramme und Lobgedichte auf Jeep, die von Freunden und Mitgliedern der Universität, Studenten und Professoren sowie von Nürnberger Bürgern stammen.

Dem zweiten Teil stellt Jeep eine Apostrophe „An die Edle Studenten/ vnd Züchtigen Jungfrauen“ voran. Er führt aus, wie er aufgrund des erfolgreichen ersten Teils des *Studentengärtleins* nun die Liedsätze für einen zweiten Teil komponiert und zusammengestellt habe, dem er noch weitere Werke folgen lassen

317 Vgl. Gerber (Hrsg.): Johann Jeep: Studentengärtlein, S. X.

318 Die ersten drei heute verlorenen Auflagen widmet Jeep Ludolph Fischer aus Hannover-Münden, der um 1612 verstorben ist. Jeep bezieht sich darauf in der Widmungsrede zur vierten Auflage.

319 Vgl. Gerber (Hrsg.): Johann Jeep: Studentengärtlein, S. VIII.

wolle. Ziel des zweiten Teils sei „der löblichen Studenten- vnd Jungfrauen-Coron, noch mehrere vrsach vnd *Materi* zu Ehrenfreudiger *recreation* vnd kurtzweil [zu] geben".[320] Neben Widmung und Epigrammen, die auf das akademische Milieu hinweisen, zeigt sich mit der Apostrophe an die Studenten und vor allem an die Jungfrauen deutlich der Bezug zum Bürgertum. Frauen durften nicht studieren, waren aber als Rezipientinnen von Jeep intendiert. Sowohl thematisch mit überwiegend Liebesliedern als auch rezeptionsästhetisch mit den paratextuellen Verweisen lässt sich diese Sammlung nicht ausschließlich im studentischen Milieu situieren. Vielmehr sprechen diese Aspekte für eine breite Rezeption im bürgerlichen, akademischen und studentischen Umfeld.

Johann Hermann Scheins *Studenten-Schmauß* (1626) hingegen lässt sich in einem allgemein-studentischen Setting verorten. Die Sammlung besteht aus fünf fünfstimmigen Trinkliedern, die ohne Widmung veröffentlicht sind und keine konkreten Allusionen auf die studentisch-akademische Welt enthalten. Anhand der Titelformulierung lässt sich aber eine intendierte Rezeption im Studentenwesen konstatieren: Schein verknüpft im Titel der schmalen Sammlung das gemeinsame Mahl der Studenten mit einer „löblichen Compagni de la Vino-biera", einer Wein und Bier trinkenden Gemeinschaft. Das studentische Milieu wird so mit einer trinkenden, fröhlichen und dem Alkohol frönenden Gesellschaft gleichgesetzt – eine klar einseitige Perspektive.[321]

Anhand der drei Beispiele wird sichtbar, dass die Sammlungen von Erasmus Widmann, Johannes Jeep und Johann Hermann Schein keine Studentenlieder darstellen, die direkt aus dem studentischen Milieu stammen. Es handelt sich um inszenierte Studentenlieder, die stilisiert und idealisiert einen Teil der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur bilden. Die Sammlungen mit Studentenliedern illustrieren exemplarisch die Ausdifferenzierung verschiedener Themenbereiche in der Liedkultur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die an Milieus geknüpft sind. Auch in anderen Milieus entstanden auf diese Weise eigene Lieder wie beispielsweise Soldatenlieder, die nun in künstlerischer Form schriftlich festgehalten und überliefert wurden. Indem eine studentische Welt imaginiert wurde und überwiegend die positiven Aspekte des akademisch-universitären Kontextes aufgerufen wurden, zeigte sich das stilisierte Studentenliedgut attraktiv für eine breite Rezeption durch das Bürgertum. Gleichzeitig erweiterte sich so der ökonomi-

---

320 Johannes Jeep: Studentengärtleins Ander Theil/ Neuer/ lustiger/ Weltlicher Liedlein. Nürnberg 1614. Tenor-Stimmbuch, Apostrophe, Bl. A2[r]. Hervorhebung im Original.

321 Diese thematische Einheitlichkeit findet sich auch in Daniel Fridericis bereits zitiertem *Hilarodicon* (1632), dessen Trinklieder ebenfalls für unter anderem eine studentische Rezeption gedacht sind. Konkordanzen lassen sich keine feststellen.

sche Absatzmarkt dieser Lieddrucke. Johann Hermann Schein schloss mit seiner Sammlung an die Trinklieder an. Johannes Jeep und Erasmus Widmann stellten die Anständigkeit und Sittlichkeit der Texte ihrer Sammlungen heraus und betonten zusätzlich deren pädagogisch-didaktische Perspektive. Auch dies verweist auf eine Rezeption durch das Bürgertum. Künstlerisch stilisierte Liedsätze, die welcher sozialen Gruppe auch immer zugeschrieben wurden, waren Bestandteil der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur und hatten mit dem eigentlichen gesellschaftlichen Milieu mitunter wenig gemein.

2.4 Zwischenbilanz

Um 1600 waren Gesellschaft und Kultur tiefgreifenden Veränderungen unterworfen. Mit der Faktur, dem Repertoire und den Rezeptionsmilieus wurden in diesem Kapitel eine mediengeschichtliche, eine musikkulturelle und eine sozialgesellschaftliche Ebene der deutschsprachigen weltlichen Lieddrucke offenbar, die Umgestaltungen veranschaulichten. Dabei zeigte sich, wie Gestaltung, Inhalt und Aufnahme der Liedsammlungen miteinander korrespondierten und sich wechselseitig beeinflussten.

Im ersten Teilkapitel (vgl. Kap. 2.1) wurde die äußere Gestaltung der deutschsprachigen weltlichen Lieddrucke untersucht. Die vielfältigen Veränderungen in der Faktur der Lieddrucke lassen sich auf der mediengeschichtlichen Ebene des umfassenden Wandels um 1600 verorten. Sie illustrieren, wie mediale Aspekte, also die Art und Weise, wie Liedsätze in einer Sammlung präsentiert und veröffentlicht werden, in einem komplexen reziproken Austausch mit der thematischen, formalen und musikalischen Gestaltung der Liedsätze und rezeptionsästhetischen Fragestellungen stehen. Durch den seit den 1520er Jahren eingesetzten einfachen Typendruck nahm die Anzahl der gedruckten Liedsammlungen stetig zu und präsentierte Liedsammlungen mit Noten. Erst ab den 1630er Jahren wurden zunehmend Lied- und Gedichtsammlungen ohne Noten veröffentlicht. Die Entwicklung hin zu einer Trennung in ein ‚musikalisches Lied' und ein ‚literarisches Lied' wird hier in der medialen Überlieferung sichtbar. Die mehrstimmigen Liedsätze wurden überwiegend in Stimmbüchern veröffentlicht und trugen damit dem Wunsch nach einer geselligen Aufführungspraxis besonders im Bürgertum Rechnung. Im Gegensatz dazu wurde das Generalbasslied in der Mitte des 17. Jahrhunderts überwiegend im Partiturdruck publiziert. Damit reagierte man auf die neuen musikstilistischen Anforderungen, die für die Ausführung des Generalbasses den Abdruck der Melodie erforderte. Zugleich kam diese Publikationsform den aufführungspraktischen Bedingungen entgegen: Sie erleichterte

dem Chorleiter die Einstudierung des entsprechenden Liedsatzes und ermöglichte dem*der Generalbasspieler*in das Üben des Generalbassspiels.

Ab Mitte des 16. Jahrhunderts lässt sich ein relativ rascher Wechsel von Sammeldrucken hin zu Individualdrucken beobachten: Sammlungen enthielten zunehmend ausschließlich Werke eines einzigen Komponisten*einer einzigen Komponistin. Anthologien wurden dann eingesetzt, wenn es galt, neues Repertoire oder neue musikalische Elemente zu verbreiten, wie exemplarisch an den italienischsprachigen Sammeldrucken der 1580er Jahre deutlich wurde. Mit diesem autorspezifischen Wandel war zugleich ein gesellschaftlicher verbunden: Der Status von Komponist*innen wurde aufgewertet, diese konnten nun selbstbewusst ihre eigenen Werke exklusiv veröffentlichen. Hinweise darauf wie auch auf den Inhalt und den Überlieferungsprozess, auf das kulturelle, soziale und gesellschaftliche Umfeld des Komponisten*der Komponistin, auf poetische, theoretische und programmatische Aspekte sowie auf die Sammlungsstruktur und weitere Rezeptionsanregungen geben die Paratexte der deutschsprachigen weltlichen Liedsammlungen.

In der Publikationsform der deutschsprachigen weltlichen Lieddrucke spiegelt sich die musikalische, formale und inhaltliche Bandbreite der Liedsätze. Wie die Faktur erfuhr auch das Repertoire der Liedsätze neue Akzentuierungen, die im zweiten Teilkapitel ausgeführt wurden (vgl. Kap. 2.2). Anhand des Lied-Repertoires lässt sich eine stete Aufwertung der weltlichen Liedkultur nachzeichnen. Wurden zu Beginn der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch größtenteils Liedsammlungen mit gemischt geistlichen und weltlichen Liedsätzen veröffentlicht, so nahmen im Laufe der Zeit rein weltliche Lieddrucke zu. Um 1600 näherten sich vokale und instrumentale Musikpraxis an, was sich in weltlichen Liedsammlungen mit textierten Liedsätzen und textlosen Tanzsätzen manifestierte.

Diese Entwicklungen wiederum verweisen auf eine sich verändernde Rezeption, die neben den Höfen mehr und mehr im Bürgertum stattfand und auf dessen Bedürfnisse nach Unterhaltung und Geselligkeit reagierte. Die Tanzsätze stammen aus verschiedenen europäischen Musiktraditionen Italiens, Frankreichs, Englands und Polens. Teilweise textlos, teilweise mit deutschsprachigen Texten neu textiert ergeben sich dadurch Einblicke in eine Pluralisierung musikalischer Formen und Stile in der Vokal- wie auch der Instrumentalmusik, die im Laufe des 17. Jahrhunderts in einer klaren Differenzierung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik resultierte. Damit führte die Abgrenzung zur Instrumentalmusik zum Konzept eines ‚musikalischen Liedes', das Wort und Ton als immanente Bestandteile in sich trug. Zugleich erhellen die verschiedenen Tanzsätze die vielfältigen kulturellen Austausch- und Transferprozesse, denen die Liedkultur im deutschsprachigen Raum zu dieser Zeit unterworfen war.

Für die mediengeschichtlichen und musikkulturellen Transformationen benötigte es antreibende und anregende Kräfte, die sich in einer veränderten Rezeption verorten lassen und in Widmungen sichtbar werden (vgl. Kap. 2.3). Höfe blieben im 16. und 17. Jahrhundert als Orte der Musikpflege von konstanter Bedeutung. Musik fungierte in diesem Kontext als Medium der Repräsentation und der Macht und war fester Bestandteil der frühneuzeitlichen Festkultur. Es musizierten Hofmusiker in verschiedenen Ensembles, während die Adligen selbst weitgehend passiv partizipierten. Im Laufe des 16. Jahrhunderts etablierte sich das Bürgertum als weitere Rezeptionsgruppe. Kennzeichnend ist die aktive Ausführung und Beteiligung des Bürgertums an der Musikpraxis. Zugleich nutzten die Angehörigen des Bürgertums Kunst und Kultur für ihre eigene Profilierung. In der Patronage von Musikern und Komponisten wie auch von Musikdrucken und musikalischen Aufführungen wurde höfisches Verhalten imitiert – dies zielte auf die Aufwertung des eigenen Standes ab. Angehörige des Bürgertums forderten und förderten innovative Entwicklungen in der Musikkultur, die als signifikanter Bestandteil ihrer Aufwertung fungierte: Neuartige Liedsätze wurden rasch rezipiert und dienten der eigenen Profilierung. Dadurch entstand eine Reziprozität, die zusätzlich einer kontinuierlichen Dynamik unterworfen war: Komponist*innen reagierten mit ihren Liedsammlungen auf die Rezipient*innen mit Anpassungen beispielsweise in Repertoire und Besetzung und die Rezipient*innen beeinflussten durch ihre Selektion die Liedkultur.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts diversifizierten sich die gesellschaftlichen Milieus, die an der Rezeption der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur partizipierten. Dies zeigt sich anhand von Widmungen, mit denen Liedsammlungen bestimmten Gruppen zugeeignet wurden wie beispielsweise Ratsmitgliedern oder Studenten. Bei der exemplarischen Betrachtung von Sammlungen für Studenten stellte sich jedoch heraus, dass die Liedsätze das studentische Milieu überwiegend stilisiert präsentierten. Durch die Inszenierung einer idealisierten Studentenwelt wurden die Sammlungen auch im Bürgertum mit moralisch-sittlichen Ansprüchen genutzt und musiziert.

Mediengeschichtliche, musikkulturelle und soziale Veränderungen interagierten wechselseitig und trugen zu einem steten Wandel um 1600 bei. Dies ließ sich in vorliegendem Kapitel an der Faktur, dem Repertoire und den Rezeptionsmilieus der Liedsammlungen demonstrieren. In Form eines kursorischen Überblicks mit exemplarischen Fallanalysen wurde das Korpus der deutschsprachigen weltlichen Liedsammlungen zwischen 1567 und 1642 vorgestellt. Es wurde deutlich, dass es sich bei den deutschsprachigen weltlichen gedruckten Liedsätzen nicht um sogenannte ‚Volkslieder' handelt. Ohne den Aspekt weiter auszuführen: Für eine Rezeption dieser Vokalmusik werden Kompetenzen im Lesen, Notenlesen und Musizieren vorausgesetzt, ganz zu schweigen von den ökonomischen

und sozialen Bedingungen. Vielmehr stellt die Liedkultur eine Kunstform für einen kleinen, privilegierten Teil der frühneuzeitlichen Bevölkerung dar. Ihren ‚Sitz im Leben' manifestiert diese Liedkultur mit Liedern für zahlreiche Bereiche und Anlässe des Lebens.

3 Zwischen ‚alt' und ‚neu': Die Herausbildung eigener Traditionen in der deutschsprachigen Liedkultur um 1565

1556 veröffentlichte Georg Forster mit dem *Fünfften theil/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein* den letzten Band seiner fünfbändigen Anthologie mit fünfstimmigen Liedsätzen von Ludwig Senfl, Paul Hofhaimer, Caspar Othmayr, Heinrich Isaac und anderen. Damit neigte sich die Blütezeit des Tenorliedes mit dem Cantus firmus in der Tenorstimme dem Ende zu. Auch die Konjunktur des Triciniums als explizit dreistimmiger Gattung mit charakteristischer protestantisch-didaktischer Prägung nahm nach einer Hochphase in den 1540er Jahren ab. Neue Impulse setzten vor allem die franko-flämischen Komponisten, die maßgeblich zur Weiterentwicklung der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur beitrugen. Im Rahmen ihrer Studienaufenthalte in Italien, besonders in Venedig, lernten sie die italienischen Musiktraditionen kennen und mit ihnen zu arbeiten. Nach ihrer Rückkehr in den deutschsprachigen Raum prägte das Gelernte die Kompositionsweise der Musiker und trat in neuen Werken zum Vorschein. Die deutsche Liedkultur veränderte sich, indem überwiegend italienische Elemente integriert wurden.

Die Tendenzen in den 1560er Jahren stellen keine klaren Einschnitte dar, sondern beschreiben kontinuierliche Veränderungen. So zeigt beispielsweise die Studie von Rolf Caspari, dass Tenorlieder noch bis weit ins 17. Jahrhundert hinein komponiert wurden.[1] Dennoch werden durch bestimmte Ereignisse Zäsuren sichtbar. Die Beschreibung und Analyse dieser Ereignisse ermöglicht Einblicke in den fortschreitenden Wandel und erlaubt dessen Beobachtung und Verständnis. Eines dieser Ereignisse stellt die Publikation der erwähnten Anthologie Georg Forsters dar, die 1556 den letzten Höhepunkt der Tenorlied-Tradition repräsentiert. Gut zehn Jahre später, 1567, veröffentlichte Orlando di Lasso seine erste deutschsprachige Liedsammlung *Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen*, die retrospektiv den Beginn italienischer Elemente in der deutschsprachigen Liedkultur markiert.[2]

Die folgenden Ausführungen veranschaulichen, wie sich in den 1560er Jahren Komponisten des deutschsprachigen Raums im Spannungsfeld zwischen ‚alt' und ‚neu', zwischen Tradition und Innovation verorteten, und wie sich dies in ihren Liedsätzen ausdrückt. Sie pflegten ihre eigenen Traditionen, nahmen aber auch

1 Vgl. Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600.

2 Vgl. Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), S. 142f.

https://doi.org/10.1515/9783110735581-003

neue Ideen auf, adaptierten und reflektierten sie.[3] Diese Prozesse zeigen Auswirkungen, die sich auf drei Ebenen darstellen lassen (vgl. Kap. 3.1). Erstens finden sich neue Motive und Elemente, die auf Veränderungen in der musikalischen Gestaltungsweise von Liedsätzen hindeuten. Zweitens lassen sich neue formale und inhaltliche Aspekte in den Liedtexten nachweisen. Und drittens äußern sich einige wenige Komponisten in den Paratexten ihrer Liedsammlungen zu ihren Intentionen, den Möglichkeiten und Bedingungen für eine Rezeption ihrer Liedsätze und beleuchten schlaglichtartig die gesellschaftlichen und sozialen Veränderungen sowie die reziproken Wechselwirkungen zwischen Kultur und Gesellschaft. Diese drei Ebenen korrespondieren mit den drei Ausdrücken ‚neu', ‚deutsch' und ‚lieblich'/‚lustig'/‚kurzweilig', die in vielen Titelformulierungen von Liedsammlungen dieser Zeit vorkommen.

Exemplarisch sichtbar wird das Spiel mit ‚alt' und ‚neu' in den beiden Fallstudien zu Liedsammlungen von Jakob Meiland und Otto Siegfried Harnisch (vgl. Kap. 3.2 und 3.3). Die beiden Werke wurden 1575 und 1587 veröffentlicht und zeigen, wie die bereits etablierten italienischen Elemente aufgenommen und eingesetzt wurden. Gleichzeitig führten die Komponisten die alten genuin deutschen Traditionen fort, modifizierten sie und trugen zu ihrer Kontinuität bei. Die epochalen künstlerisch-musikalischen Neuerungen in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur ab Mitte des 16. Jahrhunderts waren nicht die Leistung einiger weniger Komponisten und Musiker, sondern erreichten ihre große Reichweite dank der Aufnahme, Rezeption und Implementierung durch unzählige musikkulturelle Akteure. Wie tiefgreifend die Transformationen wirken, zeigen gerade ‚durchschnittliche' Liedsammlungen eher regional tätiger Komponisten, Musiker und Kantoren.

3.1 Die Anfänge des Wandels im deutschsprachigen Lied um 1565

Das ‚Tenorlied', ein vierstimmiger Liedsatz mit Cantus firmus in der Tenorstimme und einem begleitenden, untergeordneten mehrstimmigen Satz, war die Haupt-

---

3 Ob und inwiefern sich Heinz Otto Burgers These einer ‚deutschen Eigenrenaissance' auf die Zeit um 1560 übertrage ließe, wäre in einer eigenen Studie ebenso wie die Forschungsdiskussion um die These aufzuarbeiten. Vgl. für die These Heinz Otto Burger: Renaissance, Humanismus, Reformation. Deutsche Literatur im europäischen Kontext (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 7). Bad Homburg et al. 1969 sowie stellvertretend für die Diskussion Andreas Keller: Frühe Neuzeit: Das rhetorische Zeitalter. Berlin 2008, S. 13.

liedgattung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.[4] Es tritt in verschiedenen Ausprägungen auf, welche die Satztypen betreffen und die Behandlung des Cantus firmus in den Blick nehmen.[5] Die „überwiegende Mehrzahl der mehrstimmigen Lieder von Öglin bis Forster“,[6] gemeint sind der Drucker Erhardt Oeglin und der Musikpublizist Georg Forster, entspricht dieser musikalischen Faktur. Die Publikationen Oeglins und Forsters bilden den zeitlichen Rahmen für die Blütezeit des Tenorliedes im 16. Jahrhundert: 1512 kam Oeglins erster Lieddruck *Aus sonderer künstlicher art* auf den Markt. Zwischen 1539 und 1556 erschien Forsters fünfbändige Liedanthologie, ein umfassender Querschnitt durch das Repertoire deutschsprachiger weltlicher Liedsätze aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der bis 1565 zahlreiche Neuauflagen erfuhr.[7] Bedeutende Tenorlied-Komponisten waren Ludwig Senfl, Paul Hofhaimer, Caspar Othmayr, Heinrich Isaac und Jobst vom Brandt. Rezipiert wurden die Tenorlieder vor allem im adlig-höfischen Kontext.

Wesentlich weniger prominent, aber doch konstant in überwiegend protestantischen und humanistischen Kreisen wirkt das ‚Tricinium‘. Das charakteristische Kennzeichen dieser Gattung ist ihre Dreistimmigkeit – mehr oder weniger unabhängig von der formalen und inhaltlichen Textgestaltung sowie der musikalischen Faktur.[8] Wichtige Komponisten und Herausgeber, die zur Gattungsbildung und deren Kontinuität im 16. Jahrhundert beigetragen haben, sind Hierony-

---

4 Vgl. hierzu Nicole Schwindt: Art. „Tenorlied“. In: Elisabeth Schmierer (Hrsg.): Lexikon der Musik der Renaissance (Handbuch der Musik der Renaissance 6). 2 Bde. Laaber 2012. Bd. 2, S. 529–531 sowie Schwindt: Musikalische Lyrik in der Renaissance, S. 156–162 und S. 185–193.

5 Vgl. Jost: Art. „Lied“, Sp. 1270–1277. Peter Jost nennt als grundsätzliche Satztypen den ‚Hofweisensatz‘ und den ‚Volksliedsatz‘: Der erste gliedert die Komposition nach einer kurzen Anfangsimitation zeilenweise, der zweite neigt zur Durchimitation. Auch Misch- und Sonderformen treten auf wie z. B. ein Satz ohne Cantus firmus, ein durch die Stimmen wandernder Cantus firmus oder das Quodlibet, vgl. Sp. 1275.

6 Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600, S. 11.

7 Vgl. Forster: Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein (1539), weitere Auflagen 1543, 1549, 1552 und 1560; ders.: Der ander theil/ Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein (1540), weitere Auflagen mit variiertem Titel und sieben weiteren Liedern 1549, 1553 und 1565; ders.: Der dritte teyl/ schöner/ lieblicher/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein (1549), weitere Auflagen mit variiertem Titel und Vorwort 1552 und 1563; ders.: Der Vierdt theyl/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein (1556) sowie ders.: Der Fünffte theil/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein (1556). Die letzte Neuauflage des zweiten Bandes erscheint 1565, Georg Forster: Des andern theyls/ viler kurtzweyliger/ frischer Teutscher Liedlein. Nürnberg 1565.

8 Vgl. Ludwig Finscher: Art. „Tricinium“. In: MGG^2, Sachteil 9 (1998), Sp. 795–801. Als Vorläufer könnten humanistische Odenkompositionen gesehen werden, weniger aus musikalischer als mehr aus textlicher Perspektive. Die Gattung wurde überwiegend im Lateinunterricht des 15. und

mus Formschneider, Hans Kugelmann, Johannes Petreius und Georg Rhau mit seiner namensgebenden Sammlung *Tricinia* (1542).[9] Dabei handelt es sich meist um Sammeldrucke. Nicht als solche bezeichnet, aber der musikalischen Form nach stellen auch Ivo de Ventos *Newe Teutsche Lieder Mit dreyen stimmen* (1572) oder die *Schönen vnd auserlesenen Deudschen vnd Lateinischen Geistlichen Gesenge* von Matthaeus Le Maistre (1577) Tricinien dar und veranschaulichen exemplarisch das Fortbestehen der Gattung vor allem in der geistlichen Vokalmusik.[10]

Im Laufe des 16. Jahrhunderts bestanden die Traditionen des Tenorliedes und des Triciniums weiter, waren aber Veränderungen unterworfen. Mitte der 1560er Jahre begannen berühmte und einflussreiche Komponisten und Musiker, die in Italien gelernten musikalischen Traditionen selbst umzusetzen und mit den deutschen Gattungen und Formen zu verbinden. Die Konjunkturen von Tenorlied und Tricinium nahmen ab. Zeitgleich reagierte die deutschsprachige weltliche Vokalmusik auf die neuen romanischen Elemente: Tenorlied und Tricinium durchliefen verschiedene Prozesse der Veränderung, Anpassung und Variation. Das Jahr 1567 markierte dabei eine Zäsur: In diesem Jahr druckte der Münchner Drucker Adam Berg Orlando di Lassos erste deutschsprachige Liedsammlung *Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen*. Der gebürtige Franko-Flame Orlando di Lasso (1531–1594) lebte über zwanzig Jahre in Mantua, Rom und Neapel; 1556 wurde er als Sänger für die Münchner Hofkapelle Herzog Albrechts V. von Bayern engagiert. Wahrscheinlich 1563 übernahm er die Leitung der Hofkapelle als Nachfolger Ludwig Senfls und Ludwig Dasers und blieb in München bis zu seinem Tod 1594. Erst elf Jahre nach seiner Ankunft in München erschien die deutschsprachige Liedsammlung – Lasso dürfte sich also genügend Zeit genommen haben, um die deutsche Tenorlied-Tradition und das umfangreiche Tenorlied-Repertoire kennen zu lernen und sich anzueignen.

---

16. Jahrhunderts eingesetzt. Ziel war es, die antiken Metren musikalisch wiederzugeben, um damit dem engen Verhältnis von Musik und Dichtkunst Rechnung zu tragen, vgl. Karl-Günther Hartmann: Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen (Erlanger Studien 15). Erlangen 1976. Eine übergreifende Studie zum Tricinium fehlt bislang, über Konjunktur und Stagnation dieser Gattung lässt sich darum wenig sagen.

9 Vgl. Hieronymus Formschneider: Trium vocum carmina a diversis musicis composita. Nürnberg 1538; Hans Kugelmann: Concentus novi, trium vocum […] News Gesanng/ mit Dreyen stymmen. Augsburg 1540; Johannes Petreius: Trium vocum cantiones centum. Nürnberg 1541 sowie Georg Rhau: Tricinia, tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum. Wittenberg 1542.

10 Vgl. Ivo de Vento: Newe Teutsche Lieder Mit dreyen stimmen. München 1572 sowie Matthaeus Le Maistre: Schöne vnd auserlesene Deudsche vnd Lateinische Geistliche Gesenge. Dresden 1577; vgl. Finscher: Art. „Tricinium“, Sp. 798.

Schon aufgrund der fünfstimmigen Besetzung kann es sich bei den Liedsätzen in den *Neuen Teütschen Liedlein* nicht um Tricinia handeln, aber Lasso brach auch mit dem Tenorlied: Kein einziger Liedsatz weist die musikalische Faktur eines Tenorlieds mit Melodie in der Tenorstimme auf. Stattdessen verwendete er mit Stil- und Satzelementen aus Chanson und Madrigal französische und italienische Techniken.[11] Der Einsatz französischer Elemente war allerdings nicht von Dauer; rasch setzten sich die italienischen Einflüsse durch. Damit begann die Präsenz italienischer Elemente in der deutschsprachigen Liedkultur und äußerte sich in der musikalischen Gestaltung, der formalen Anlage von Text und Musik sowie der Themen und Motive in den Liedtexten.

In seinen Liedsätzen von 1567 verzichtete Orlando di Lasso auf einen Cantus firmus zugunsten einer musikalischen Faktur mit gleichberechtigten Stimmen. Damit veränderte sich zunächst die musikalische Ebene in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur: Lasso übernahm von den älteren Liedsätzen die Texte, nicht aber die Melodien, wie es noch die Komponisten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Ludwig Senfl, Caspar Othmayr, Heinrich Finck, Heinrich Isaac oder Sixt Dietrich in ihren Liedkompositionen taten.[12] Diese alten Texte vertonte er neu. In seinen *Neuen Teütschen Liedlein* verband er somit bereits vorhandene weltliche deutschsprachige Texte mit neuen musikalischen Elementen – wie im Titel der Liedsammlung formuliert: Ein Lied war für Lasso dann neu, wenn die Melodie neu war. Mit der neuen musikalischen Gestaltungsweise unter Beibehaltung der alten Texte begegneten sich in Lassos Liedsätzen Innovation und Tradition. Diese Sammlung wie auch der zweite und dritte Teil, 1572 und 1576 veröffentlicht, zogen rasch weitere Liedsätze anderer Komponisten und Musiker im neuen Stil mit italienischen Elementen nach sich und führten im Laufe der 1570er Jahre zu einem tiefgreifenden Geschmackswandel (vgl. Kap. 4.2).[13]

---

11 Vgl. Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), S. 142f. sowie Katharina Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten* und das deutsche Lied um 1600. Magister-Hausarbeit im Fach Musikwissenschaft [nicht publiziert]. Marburg 2001, S. 7.

12 Vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 7.

13 Vgl. Orlando di Lasso: Der ander Theil Teutscher Lieder/ mit fünff stimmen. München 1572 sowie ders.: Der Dritte Theil Schöner/ Newer/ Teutscher Lieder/ mit fünff stimmen. München 1576. Zur Präsenz italienischer Elemente im deutschsprachigen weltlichen gedruckten Lied vgl. auch Dumont: German Secular Polyphonic Song sowie Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein.

3.1.1 Das Argumentationssystem der ‚aemulatio veterum'

Neben der „Verpflichtung zur Nachahmung", so der Literaturwissenschaftler Hans-Joachim Lange, erstarkte im 16. Jahrhundert das „Bedürfnis des [humanistischen, Anmerkung der Verf.] Künstlers nach Auszeichnung durch das ästhetisch Neue".[14] Das Motiv für dieses Bedürfnis fand Lange bei Erasmus von Rotterdam in der „aemulatio veterum" als Überbieten des Alten, des bereits Dagewesenen:

> Dies Argumentationssystem der ‚aemulatio veterum', dieser die stete Wandlung und Überwindung der Normen verlangende Traditionsbegriff der Innovation ist die Form des humanistischen Modernismus. Von hier führen die Verbindungen unmittelbar zum Überbietungssyndrom, zur Akzentverlagerung – war nicht die Kontamination mehrerer Musterstile die eleganteste Methode der Neuerung? – und zur Geschmacksverschiebung.[15]

Es gilt nicht mehr nur das Prinzip der ‚imitatio auctorum optimorum', also das Prinzip der Nachahmung von Musterautoren, sondern die Musterautoren und der Kanon der Musterwerke müssen überboten werden, um die eigene künstlerische Individualität auszudrücken. Dies geschieht, indem vom Kanon und von den Musterautoren das Verfahren, „zur Originalität vorzudringen",[16] erlernt wird, denn das, was später einmal als zeitlos gültig und alt angesehen wird, war in der Vergangenheit neu und musste sich zum Entstehungszeitpunkt gegen das damals Etablierte durchsetzen.[17] Der Neuerung inhärent ist eine stete Veränderung bestehender Normen und Regeln. Innovation bedeutet fortwährende (Er-)Neuerung und Neuheit. In der Überlieferung gewinnt das Prinzip der Neuerung überzeitliche Gültigkeit; Lange formuliert das als „Geschichte gewordene[s] Prinzip der Neuerung".[18] Neuheit und Neuerung stellen somit Konzepte dar, die fortgesetzt, bearbeitet und überwunden werden, und sorgen für eine beständige Überlieferung, die ihrerseits Kontinuität stiftet. In der anhaltenden Nachahmung und Überbietung wird folglich künstlerische Individualität ausgedrückt.

Innovation bedeutet demnach vor allem Wandel, und diesen Wandel zu dokumentieren, ist die Aufgabe der Tradition.[19] Julius Caesar Scaliger kondensiert diesen Begriff der Tradition zu folgender Sentenz: „‚Summa enim laus in Poetica:

---

14 Lange: Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi, S. 19.

15 Lange: Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi, S. 19.

16 Lange: Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi, S. 119.

17 Vgl. Lange: Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi, S. 121.

18 Lange: Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi, S. 121.

19 Vgl. Lange: Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi, S. 132.

novitas‘ – der grösste Ruhm in der Dichtung ist die Neuheit.“[20] Die Formel der Neuheit, ‚novitas‘, dient somit zum einen als Argument „in apologetischer Absicht“ zur Konstruktion einer fortwährenden Entwicklung von Tradition zu Innovation:[21] Das Neue gerät durch Überlieferung zum Alten. Zum anderen lässt sich das Argument der ‚novitas‘ in der Auseinandersetzung mit der Volkssprache und der Ausbildung einer Nationalliteratur einsetzen: Indem man gattungspoetische und stilistische Fragen aus der antiken Literaturgeschichte herleitet, rechtfertigt man sie zugleich.[22] ‚Novitas‘ bezeichnet somit das immanente Prinzip von Wandel und Veränderung.

Das poetologische „Argumentationssystem der ‚aemulatio veterum‘“[23] stellt ein frühneuzeitliches ästhetisches Leitkonzept dar, das auf Konkurrenz und Wettstreit beruht.[24] Etwas Neues tritt also „nicht nur in die Nachfolge älterer Vorbilder, sondern auch in Wettstreit mit ihnen“,[25] es beansprucht Neuheit und Überbietung. In der Musikgeschichte ist umstritten, ob sich die frühneuzeitlichen Leitkonzepte von ‚imitatio‘ und ‚aemulatio‘ auf Kompositionsweisen übertragen lassen: Im musiktheoretischen Diskurs spielt die ‚imitatio‘ kaum eine Rolle. Hingegen lässt sich nachweisen, dass die ‚aemulatio‘ durchaus beachtet wurde. So erörtert Johannes Christoph Demantius 1614 in der Vorrede zu seinem *Ersten Theil Newer Deutscher Lieder*, wie in der Antike literarische Werke nachgeahmt und überboten wurden, sodass sie zu eigenständigen neuen Werken wurden:

> Solchem Exempel nach/ thun meines geringen erachtens/ die jenigen nicht vbel/ so bißweilen ein Werck/ das noch in *primis rudimentis* stecket/ oder sonsten *minus perfectum* ist/ *ad limam revocirn* vnd dasselbe der gestalt/ vollends *expolirn* vnd außarbeiten/ daß es hernach gleichsam ein andere vnd volkommenere gestalt erlanget/ vnd für ein *novum & absolutum opus* geachtet wird. Wie dann der vorneme vnd berühmbte Poet *Gregorius Bersmannus* von dem *Horatio*, vber desselben *artem Poëticam* schreibet/ das er solche meistentheils aus dem *Aristotele* genommen/ vnnd doch also verkleidet/ daß es wol keiner leichtlichen mercket/ er gebe denn auff beyde *Autores* sonderbahre fleissige vnnd genawe nawe achtung. Vnd *Terentius* nennet im *Prologo* die *Comœdiam*, so er *Adelphos inscribirt* außdrücklich/ *novam Comœ-*

20 Julius Caesar Scaliger: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. 5 Bde. Bd. I: Buch 1 und 2. Hrsg., übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz. Stuttgart-Bad Cannstatt 1994. 1. Buch, 9. Kapitel, 16a, S. 162.

21 Lange: Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi, S. 137.

22 Vgl. Lange: Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi, S. 137.

23 Lange: Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi, S. 19.

24 Jan-Dirk Müller und Ulrich Pfisterer sprechen von einem agonalen Prinzip, das Nachahmung und Überbietung umfasst, vgl. dies.: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, S. 1.

25 Müller/Pfisterer: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, S. 1.

> *diam* da er doch zuvor gestehet/ daß er sie aus des *Diphili Græcâ Fabulâ* genommen/ vnd *de Verbo ad verbum transferirt*. Wie auch *Virgilius Homerum* gantz *feliciter* vnd artig *imitirt*, ist gelehrten Leuten mehr bewust/ als von mir kann geschrieben werden.[26]

‚Aemulatio' umfasst für Demantius folglich das Verfeinern, Ausgestalten und Vervollkommnen eines Werkes. Auf diese Weise rechtfertigt er seine eigene zweiteilige Liedsammlung, in der er dreistimmige Liedsätze des Havelberger Komponisten Gregor Langius für eine fünfstimmige Besetzung neu vertonte. Exemplarisch nennt er die lateinischen Dichter Gregor Bersman, Terenz und Vergil aus verschiedenen Epochen als Vorbilder, die ebenfalls die Werke anderer nachgeahmt, überarbeitet und verfeinert hätten. Anschließend überträgt Demantius dieses Verfahren auf die Musik:

> Wann dann deme also/ vnd die *Imitatio & expolitio ante inventorum* an solchen vornehmen Leuten vnd Poeten gerühmet wird: Achte ich gentzlich dafür/ es seyn die *Musici propter affinitatem, quam cum Poëtis habent*, nicht zu *repræhendiren*, do sie andere *autores* vor sich nehmen/ dieselben *imitiren*, vnd nach jhrem *dono* vnd vermögen/ wie der *Apollo* die *Lyram excolirn*, *augirn* vnd verbessern.[27]

Demantius sieht Musiker als verwandte Künstler der Dichter, die darum nicht zu tadeln seien, wenn sie ebenfalls die Werke anderer Musiker nach eigenem Talent und Können nachbilden. Sie folgen dabei dem Vorbild Apollos, wenn sie Lieder verfeinern, ausgestalten und vervollkommnen. Vorbilder, die es nachzuahmen und zu übertreffen gilt, sind also notwendig, um eine Kunst, sei es die Literatur, die Musik oder auch die Malerei, voranzubringen.[28] Ohne bereits Vorhandenes entbehrt das Konzept der ‚aemulatio veterum' seiner Grundlage. Das Übertreffen und Überwinden geschieht mittels Impulsen von ‚außen', wie sie durch neue Elemente sichtbar werden. Dies lässt sich gerade auch in der Musik zeigen.

---

26 Demantius: Erster Theil Newer Deutscher Lieder (1614), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. $A2^r$–$A3^v$, hier Bl. $A2^v$. Hervorhebungen im Original.

27 Demantius: Erster Theil Newer Deutscher Lieder (1614), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. $A3^r$. Im zweiten Teil geht Demantius nicht mehr auf diese Leitbegriffe ein, ders.: Ander Theil Newer Deutscher Lieder. Leipzig 1615. Hervorhebungen im Original.

28 Für die Literatur sei exemplarisch der Sammelband von Jan-Dirk Müller genannt, ders. et al. (Hrsg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620). Peter Wollny setzt den ästhetischen Leitbegriff der ‚aemulatio' für die Veränderungen der geistlichen Vokalmusik in der Mitte des 17. Jahrhunderts ein, ders.: Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts (Forum mitteldeutsche Barockmusik 5). Beeskow 2016. Für die Bildenden Künste nimmt die folgende Festschrift für Thomas Kircher das Konzept von ‚imitatio', ‚aemulatio' und ‚superatio' in den Blick: Marlen Schneider/Ulrike Kern (Hrsg.): Imitatio – Aemuatio – Superatio. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive. Heidelberg 04.07.2019. DOI: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.486 [letzter Zugriff am 05.04.2021].

Demantius äußert sich explizit zum Leitprinzip der ‚aemulatio'. Zusammen mit dem Konzept der ‚novitas' wird es im Folgenden auf die Liedkultur um 1565 und insbesondere auf die Lieder Orlando di Lassos übertragen. In seinen sechs Liedsammlungen mit weltlichem oder geistlich-weltlich gemischtem Inhalt zwischen 1567 und 1590 verwendete Lasso für insgesamt 67 deutschsprachige Lieder 37 ältere Texte.[29] Für die erste Liedsammlung *Neue Teütsche Liedlein* lassen sich für fünf der elf weltlichen Lieder Textkonkordanzen nachweisen, vier davon in Georg Forsters Anthologie.[30] Lasso übernahm die deutschen Texte in ihrer Form und ihrem Inhalt. Auch die anderen Texte weisen Vertrautheit mit der Tradition des Tenorliedes und vor allem der Beschaffenheit der Tenorlied-Texte auf.[31] Der Musikwissenschaftler Helmuth Osthoff merkt zu Recht an, dass Lassos Vertonung deutschsprachiger alter Texte „bezeichnend" sei, da er zum einen gerade die französische und italienische Poesie hervorragend kannte und sich zum anderen in seiner Position als Hofkapellmeister leicht entsprechende Texte und Übersetzungen hätte verschaffen können.[32]

Komplementär zum Traditionsbewusstsein bei den Texten zeigt sich die Innovation in der musikalischen Gestaltung der Liedsätze. Neben dem Verzicht auf die Faktur des Tenorliedes in den *Neuen Teütschen Liedlein* vermied Lasso zudem die traditionelle Gliederung des Satzes nach der Stollenstrophe und damit auch den regelmäßigen Zeilenvortrag. Er komponierte vielmehr in der charakteristisch italienischen madrigalischen Reihungsform, bei der der Text versweise mit extensiven Textwiederholungen einzelner Verse und Phrasen vertont wurde.[33] Weitere italienische Stilelemente umfassten die Gestaltung des Satzes mit kurzen, teilweise kontrastiven Motiven, Wechseln zwischen verschiedenen Klang- und Stimmgruppen und die Textausdeutung mit passenden Figuren und außergewöhnlichen harmonischen Wendungen.[34]

Zahlreiche Texte wurden weiter verwendet und tradiert, aber ohne die dazugehörigen Melodien, die überwiegend in der Tenorstimme lagen und entsprechend in einem Satz mit der Hauptstimme im Tenor und Begleitstimmen auf-

29 Vgl. Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600, S. 52.

30 Die *Neuen Teütschen Liedlein* umfassen 15 Liedsätze, darunter ein dreiteiliger und zwei zweiteilige, die durchnummeriert sind, sodass das Register 19 Lieder verzeichnet. Textkonkordanzen bestehen zu den Liedsätzen Nr. 4, 7, 9, 11 und 13, vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 252–262.

31 Vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 7.

32 Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), S. 143f.

33 Zu den italienischen Charakteristika vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 8.

34 Vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 8f.

geführt wurden.[35] Mit der Übernahme der alten Texte bezog Lasso sich auf die Musterkomponisten und den Kanon der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und trug somit zur kontinuitätsstiftenden Überlieferung bei. Er verwendete aber auch eine Satzfaktur mit gleichberechtigten Stimmen sowie weitere neue stilistische und musikalische Elemente: Neuheit und Überbietungsgestus – ‚novitas' und ‚aemulatio' – manifestieren sich in der musikalischen Gestaltung der Liedsätze und drücken zugleich seine künstlerische Eigenständigkeit aus.[36] Die ‚aemulatio veterum' und das Konzept der ‚novitas' kulminieren in Lassos Titelformulierung seiner *Neuen Teütschen Liedlein*: Die Bezeichnung *Teütsche Liedlein* lässt sich als Verbindung zur Texttradition sehen, mit dem Adjektiv ‚neu' wird die musikalische Innovation betont.[37]

In den folgenden Jahrzehnten orientierten sich zahlreiche Komponisten und Musiker an Orlando di Lasso und seinen Werken. Lasso wurde zum einflussreichen und maßgeblichen Muster seiner Zeit stilisiert und stellte die Referenz um 1600 dar. Es zeigt sich, dass Neuheit Wandel und Tradition umfasst: Beginnend mit Lassos *Neuen Teütschen Liedlein* von 1567 drang Innovation in die deutschsprachige weltliche Liedkultur ein. Diese Innovation wurde im Laufe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch kontinuierliche Überlieferung und Rezeption zum Muster, zum Kanon und damit zur Tradition. Die Tradition von Lassos Kompositionsweise galt dann wiederum im 17. Jahrhundert als ‚alt', und neue Stile und Gattungen wurden etabliert, beispielsweise durch den italienischen Komponisten Claudio Monteverdi mit Liedformen, die als Vorläufer der Oper galten, oder durch Hans Leo Haßler, Johann Hermann Schein und Andreas Hammerschmidt mit Innovationen für das deutschsprachige Lied, die Richtung generalbassbegleitetes Sololied zeigten.

---

35 Demnach lassen sich fünf Tenorliedsätze im zweiten und dritten Teil von Lassos Liedsammlungen nachweisen: Im zweiten Teil Liedsatz Nr. 1 und im dritten Teil Nr. 1, 6, 10 und 11. Lasso: Der ander Theil Teutscher Lieder/ mit fünff stimmen (1572) sowie ders.: Der Dritte Theil Schöner/ Newer/ Teutscher Lieder/ mit fünff stimmen (1576). Vgl. Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), S. 160f.

36 Diese Kompositionsart weist in Richtung ästhetische Autonomie, wie sie dann im 18. Jahrhundert proklamiert wurde. Lasso war durch seine Textauswahl an die Tradition gebunden und zeigte also keine vollständige Eigenständigkeit.

37 Ähnlich lässt sich das auch für Lassos geistliche Liedsätze beschreiben, vgl. Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), S. 147–150.

3.1.2 Konzeptionen von Neuheit

Auch wenn sich Wandel nur komparativ für verschiedene Traditionen und längere Zeiträume feststellen lässt, ist etwas Neues doch „graduell zu jedem Zeitpunkt“ herauszufiltern.[38] Das bedeutet, dass Neuheit in dem Vergleich zweier Zeitpunkte zutage tritt. Dafür differenziert der Kunsthistoriker Ulrich Pfisterer für die Bildkünste um 1600 fünf konzeptuelle Kategorien von Neuerung und Neuheit:

1. Innovation als (merkliche) Akkumulation, Konzentration, Beschleunigung des bisher Vorhandenen
2. Innovation als Refiguration oder Reform des Bestehenden (Richtungsänderung oder Um-Akzentuierung)
3. Innovation als Renaissance oder Restitution des schon einmal so oder ähnlich Erreichten, zwischenzeitlich aber Verlorenen
4. Innovation als Revolution, Erfindung oder Veränderung, die das Dagewesene radikal verändert, und zugleich als bedingungsloser Bruch mit den vorausgehenden Traditionen, der die Möglichkeit zur Neusetzung bietet
5. Innovation als Schöpferpotenz, als Erschaffen von Neuem ohne Bedingungen und Gesetze.[39]

Traditionen und Veränderungen der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur sind in diesen Konzeptionen in den ersten beiden Kategorien zu verorten. Orlando di Lassos erste Liedsammlung mit deutschsprachigen Texten bietet eine Reform des Bestehenden (Kategorie 2), indem die Texttradition beibehalten wird, diese Texte aber mit neuen musikalischen Mitteln vertont werden. Nach Lassos *Neuen Teütschen Liedlein* von 1567 erschienen jedes Jahr neue Werke deutschsprachiger Lieder: In den folgenden sechs Jahren bis 1573 waren es elf Einzeldrucke, 1576 veröffentlichte Lasso noch den dritten Teil seiner Liedsammlung.[40] Dies be-

38 Pfisterer: Die Erfindung des Nullpunktes, S. 11.

39 Pfisterer: Die Erfindung des Nullpunktes, S. 10. In seinem umfangreichen Beitrag formuliert Ulrich Pfisterer die These, dass erst um 1600 „die Vorstellung und Fiktion eines radikalen Traditionsbruchs und eines ‚voraussetzungslosen‘, das Vorausgehende negierenden Neuanfangs weithin denkbar, konsequent als Wert an sich postuliert und vor allem auch im Kunstdiskurs von entscheidender Relevanz“ werde, ders.: Die Erfindung des Nullpunktes, S. 9. Ob sich diese Vorstellungen von „Novità“ vollständig auf die anderen Künste Musik und Literatur übertragen lassen, müsste in einer eigenen Studie untersucht werden. Zumindest in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur scheint mir das Argument von Kontinuität und Wandel als Rückgriff auf die Tradition gewichtiger als der Bruch mit der Tradition und ein Neuanfang.

40 Vgl. Antonio Scandello: Newe Teutsche Liedlein mit Vier vnd Fünff Stimmen. Nürnberg 1568; Meiland: Newe außerlesene Teutsche Liedlin (1569); Ivo de Vento: Newe Teutsche Liedlein/ mit Fünff stimmen. München 1569; Hollander: Newe Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein.

deutete eine signifikante Steigerung im Vergleich zu den Jahren vor Lassos erster Liedsammlung.

Die Titelformulierungen verweisen auf Lassos Liedsammlung *Neue Teütsche Liedlein* (1567), so beispielsweise Antonio Scandellos ein Jahr später publizierte *Newe Teutsche Liedlein* oder Ivo de Ventos *Newe Teutsche Liedlein* (1569). Auch die formale und inhaltliche Gestaltung der Texte sowie der Liedsätze orientiert sich an Lasso. Eine Untersuchung dieser nachfolgenden Liedsammlungen bietet vergleichbare Ergebnisse für das Verhältnis von traditionellen und innovativen Elementen in den Liedsätzen, auch wenn die meisten Komponisten und Musiker nach dem Prinzip der ‚aemulatio veterum' zusätzlich eigene Akzente setzten.[41] Lassos Publikation bewirkte folglich eine Akkumulation deutschsprachiger Liedsammlungen mit neuer musikalischer Gestaltung der überwiegend alten Texte. Damit verband sich zudem eine Beschleunigung: Je mehr Einzeldrucke im neuen italienisch beeinflussten Stil erschienen, desto rascher verbreitete sich die neue musikalische Gestaltungsweise. Lassos Nachfolger sind also in Pfisterers ersten beiden Kategorien von Neuheitskonzeptionen einzuordnen.[42]

Komponist*innen und Musiker*innen reflektierten den umfassenden Geschmackswandel, der 1567 mit Lassos *Neuen Teütschen Liedlein* begann, wenig – zumindest sind nicht viele Zeugnisse überliefert. Korrespondenzen, Rechnungsbücher, Ego-Dokumente wie Schreibkalender oder Tagebücher enthalten einige Hinweise; hin und wieder ermöglichen die Paratexte der Liedsammlungen Rückschlüsse auf Intention, Funktion und Kontext der Liedsätze.[43] Orlando di Lasso äußerte sich in der bereits in Kapitel 2 zitierten Widmungsrede zu seiner ersten deutschsprachigen Liedsammlung, aber nicht zu der neuen musikalischen, satzstrukturellen Gestaltung seiner Liedsätze, er thematisierte vielmehr die innovative fünfstimmige Besetzung:

Hrsg. von Johann Pühler (1570); Scandello: Nawe vnd lustige Weltliche Deudsche Liedlein (1570); Ivo de Vento: Newe Teutsche Lieder/ mit viern/ fünff/ vnd sechs stimmen. München 1570; ders.: Newe Teutsche Lieder Mit vier stimmen. München 1571; Lasso: Der ander Theil Teutscher Lieder/ mit fünff stimmen (1572); Ivo de Vento: Newe Teutsche Lieder Mit dreyen stimmen. München 1572; ders.: Schöne/ außerlesene/ newe Teutsche Lieder/ mit 4. stimmen (1572); ders.: Teutsche Lieder mit fünff stimmen. München 1573 sowie Lasso: Der Dritte Theil Schöner/ Newer/ Teutscher Lieder/ mit fünff stimmen (1576).

41 Helmuth Osthoff hat dies z. B. für Christian Hollander gezeigt, vgl. Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), S. 208–241.

42 Es wäre zu überlegen, ob gerade die ersten beiden Kategorien unabhängig voneinander stattfinden können oder ob es sich nicht eher um zwei Phasen eines Neuerungsprozesses handelt.

43 Für eine Auswertung dieser Quellen im Hinblick auf eine Geschmacksgeschichte wäre eine eigene Studie vonnöten.

> Ich hab vergangene etliche Monat heer/ mich sonderlich wider auff etliche Teutsche Liedlein zu Componiren Begeben/ vnnd dieselben dem gemeinen Brauch zugegen/ den ich schier durchauß nit anders Befinde/ dann das es mit vier stimmen gar inn gewohnheit kommen/ jetzt mit fünff stimmen zumachen mich vnderfangen/ Inn ansehen das die hoch Teütschen auch vnder jnen der kunst je lenger je mehr geübt/ das jmmer wol fünff Beysammen sollen gefunden werden/ auch außerhalb deren die sonst *Literati* geheissen sein/ die solche mit einander möchten singen/ […] Ausserhalb deren die allein an disem Hoff nach E. F. G. Herrn vnd Vatter gnedigen willen vnd anordnen Besunder Behalten werden.[44]

Ob sich die einleitende Phrase darauf bezieht, dass es bereits früher eine deutschsprachige Liedsammlung gegeben hat, die heute verschollen ist, oder ob diese Liedsätze in die erhaltenen Sammlungen integriert worden sind, lässt sich nicht sicher bestimmen. Lasso suggerierte die Vierstimmigkeit als Normalfall und stellte die fünfstimmige Besetzung als etwas Besonderes heraus. Allerdings bedeutete die Fünfstimmigkeit in den 1560er Jahren keine Neuheit: Bereits Hans Ott nahm fünfstimmige Sätze in seine Sammlung auf, und Georg Forsters fünfter Band seiner Liedanthologie besteht ausschließlich aus fünfstimmigen Liedsätzen.[45] Die übliche Besetzung des Tenorliedes ist allerdings vierstimmig, und besonders für das Madrigal gilt die Fünfstimmigkeit als Standardbesetzung.[46]

Mit seiner Sammlung zielte Lasso auf eine Rezeption im hochdeutschen Sprachraum und in gesellschaftlichen Milieus, die nicht den „*Literati*“ (den Gebildeten) entsprechen, und verknüpft diese Absichten mit der fünfstimmigen Besetzung. Damit verwies er zum einen auf die Musikpraxis: Soziale Gruppen, die bisher nicht oder nur wenig partizipiert hatten, sollten ebenfalls am musikalischen Leben teilhaben (vgl. Kap. 2.3). Zum anderen stilisierte er seine Sammlung als musikalisches Vorbild, das Nachahmung bewirken und somit zu einem höheren Niveau in der Musik führen sollte. Indirekt wies Lasso im letzten Satz des Zitats noch auf einen besonderen Umstand hin. Offensichtlich gab es Liedsätze, die ausschließlich am Hof Albrechts V. von Bayern, dem Vater des Widmungsempfängers Herzog Wilhelm V. von Bayern, aufgeführt und rezipiert wurden.[47]

---

44 Lasso: Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen (1567), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}. Hervorhebung im Original.

45 Vgl. Ott: Hundert vnd fünfftzehen guter newer Liedlein (1544) sowie Forster: Der Fünffte theil/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein (1556). Vgl. Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), S. 141f. und 162f. Helmuth Osthoff interpretiert die Nichtbezugnahme Lassos auf Ott und Forster als impliziten Hinweis darauf, dass er musikalisch vom Madrigal und Chanson herkommt, S. 163 – eine schlüssige Argumentation.

46 Vgl. Schwindt (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. XVII.

47 Ob diese Liedsätze in einen der noch erhaltenen Lieddrucke eingegangen sind, ist nicht bekannt, vgl. Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), S. 141. Bei den für

Die Selbstverständlichkeit, mit der Lasso seine innovativen Liedsätze veröffentlichte, ohne auf die Neuerungen einzugehen, spricht dafür, dass Liedsätze in dieser musikalischen Gestaltung zumindest in der Liedpraxis bereits kursierten, und dass mit der Publikation dieser Status quo verschriftlicht wurde.[48] Stützen lässt sich diese Argumentation mit Antonio Scandello, der in der Widmungsrede zu seinen *Nawen vnd lustigen Weltlichen Deudschen Liedlein* (1570) diese Praxis von Komposition, Erprobung und Aufführung in der Praxis sowie anschließender Drucklegung schilderte.[49] Der Druck der Liedsammlung zeigt somit, wie fest diese neue musikalische satztechnische Gestaltungsweise ab 1567 etabliert war. Neuheit lässt sich hier als Aktualität verstehen. Neu ist die Intention, die Liedsätze für soziale Gruppen zugänglich zu machen, die vorher nicht Teil der Rezeption und damit der Liedpraxis waren. Neuheit für die deutschsprachige weltliche Liedkultur hat folglich vielfältige Facetten: die musikalische Gestaltungsweise, der im Laufe der Zeit noch Innovationen in den Texten folgen (vgl. Kap. 4 und 5), die Aktualität und die Erweiterung der Rezeption in der Gesellschaft, hier mit der Fünfstimmigkeit verbunden. Diese Aspekte spiegeln sich im Titel von Lassos *Neuen Teütschen Liedlein mit Fünff Stimmen* und gewinnen an Deutlichkeit in der Widmungsrede (Paratexte tragen somit maßgeblich zur Kontextualisierung bei, vgl. Kap. 4).

Lassos Titelformulierung prägte die Titel der nachfolgenden Liedsammlungen bis Anfang des 17. Jahrhunderts nachhaltig und wurde von zahlreichen Komponisten und Musikern für ihre eigenen Veröffentlichungen verwendet und variiert. Der Titel steht für Kontinuität und symbolisiert zugleich eine doppelte Bezugnahme: zum einen direkt, indem in den allermeisten Formulierungen die Komponenten ‚neu', ‚deutsch', ‚Lied' und die Stimmenanzahl in verschiedenen Varianten auftreten und Lassos Titel nachahmen; zum anderen im übertragenen Sinn, übernahmen doch zahlreiche Komponisten und Musiker seine Neuheiten

---

Albrecht V. von Bayern reservierten Liedsätzen handelt es sich um lateinische, vgl. Schwindt (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. XI.

48 Zu prüfen wäre, ob der neue musikalische Stil mit italienischen Elementen in Manuskripten bereits vor 1567 auftritt.

49 „Wann dann etzliche günstige Herrn vnd gute Freunde/ als liebhabere der *Musices*, mich bittlichen angelanget/ jhnen solche *Tenores* gutwillig mit zuteilen/ Denen ich solch jhr freundliches suchen/ vnd vnablessiges bitten nicht hab füglichen abschlagen können noch mügen/ Als bin ich verursachet worden/ dieselben dieweil sie feine/ lustige vnd fröliche Text haben/ inn eine ordnung zubringen/ vnd inn Druck zuuorfertigen." Scandello: Nawe vnd lustige Weltliche Deudsche Liedlein (1570), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A3^{r}, hier Bl. A2^{v}. Hervorhebungen im Original. „*Tenores*" ist hier synonym zum mehrstimmigen Lied gebraucht, vgl. Schwindt: Maximilians Lieder, S. 36.

in der musikalischen Gestaltung, knüpften an die Texttraditionen an und trugen zu einer Verbreitung in der Gesellschaft bei.

3.1.3 Gesellschaftliche Dimensionen von Neuheit

Besonders die gesellschaftliche Dimension der Neuheit stellt sich vielfältig dar. In seiner Widmungsrede an Georg von Wanbach, Rat am Ansbacher Hof, zu den *Newen außerlesenen Teutschen Liedlin* (1569) proklamiert Jakob Meiland den pädagogisch-didaktischen Nutzen der Musik und fordert ihren Einsatz in Kirche und Schule.[50] Lieder sollen nicht nur zum Lob Gottes und zur Andacht dienen, sondern auch in ihren Texten die Jugend korrektes moralisches Verhalten und Affektkontrolle lehren sowie Spracherwerb, Sprachverständlichkeit und Ausdruck unterstützen („verstendtlich vnnd deutlich reden lernen", Bl. A2^{r}). Gemeint sind hier kognitive Fähigkeiten wie richtige Intonation und Aussprache. Meiland zielt auf eine moralisch-sittliche Besserung der Gesellschaft durch Musik und will diese durch eine Erweiterung der gesellschaftlichen Gruppen erreichen, die an der Rezeption der Liedkultur beteiligt sind (vgl. Kap. 2.3). Analog zu Orlando di Lasso, der etwas unbestimmt auch diejenigen, die nicht zu den „*Literati*" gehören, an der Rezeption durch gemeinsamen Gesang beteiligen möchte, benennt Meiland mit Kirche und Schule die Orte, an denen sich vergleichsweise diverse gesellschaftliche Gruppen begegnen. Mit dem Hinweis auf den Spracherwerb betont er zudem den Beitrag der Liedkultur zur Aufwertung der deutschen Sprache und Literatur.

Im Gegensatz dazu stellte Ivo de Vento in seiner dreistimmigen Liedsammlung von 1572 den Aspekt der Unterhaltung in den Mittelpunkt: „von lust vnd

---

50 „Nun setz ich in keinen zweiffel/ E. E. wissen vnnd verstehens/ wie es etwa mit der schönen herrlichen kunst der Music/ bey dem gemeinen Mann geschaffen/ wie geringlich der mehrer theil dauon halte vnd vrtheile/ Wie nötig vnd nutzlich sie aber in Kirchen vnd Schulen zuhalten sey/ vnd zu allen zeiten gehalten worden/ Dardurch nicht allein die Göttlich Maiestet geehret/ gelobet vnd gepreiset/ der frommen Christen hertzen/ durch die lieblichkeit vnnd einhelligkeit der Stimmen/ zu mehrer andacht erreget werden/ Sondern auch die kleine zarte jugent/ da sie sonsten von natur zu reden langsam/ durch vbung der Music/ verstendtlich vnnd deutlich reden lernen/ ja auch sunsten in gemein/ alles was zur freud oder leid gehört/ vnnd was man rhümlichs hohes oder nidern Standspersonen nachschreiben soll/ das pflegt durch Lieder oder Geseng/ vnd also durch die Musicam zugeschehen/ Daher man sie nicht allein lieb vnnd werd haben soll/ sondern mit allem fleiß dahin trachten/ wie sie auff vnsere Kinder vnnd nachkommen gebracht werden möchte." Meiland: Newe außerlesene Teutsche Liedlin (1569), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A2^{v}.

kurtzweil wegen".[51] Er nahm damit eine Facette der Neuheit auf, die bereits in den Titelformulierungen vieler Sammlungen auftrat. Meist hieß es ‚lieblich', ‚lustig', ‚kurzweilig', ‚auserlesen' oder auch ‚schön' – das Ziel war dann Unterhaltung und Geselligkeit statt eines moral-didaktischen Zwecks.

Ivo de Vento (ca. 1543/1545–1575) äußerte sich noch in einer weiteren Vorrede. Wie Orlando di Lasso franko-flämischer Herkunft war er dessen Sängerkollege in der Münchner Hofkapelle. Nach einem Studienaufenthalt in Venedig kehrte Vento Anfang der 1560er Jahre nach München zurück, wo er mit einer kurzen Unterbrechung 1568/69, während der er die Hofkapelle in Landshut leitete, unter Lassos Leitung als Organist der Münchner Hofkapelle wirkte.[52] In seinem Œuvre nimmt das deutschsprachige weltliche Lied eine zentrale Stellung ein: Sieben gedruckte Liedsammlungen mit insgesamt 143 Einzelsätzen publizierte Vento in den sechs Jahren zwischen 1569 und 1575.[53] Schon allein an diesem Umfang ist ersichtlich, wie Ivo de Vento den von Orlando di Lasso initiierten tiefgreifenden Wandel in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur nachhaltig umsetzte und vorantrieb.[54] Steht Vento in seinen ersten drei Sammlungen von 1569, 1570 und 1571 noch deutlich unter Lassos Einfluss, so erweisen sich die späteren Sammlungen ab 1572 als eigenständiger.[55] Dieses Streben nach kompositorischer Individualität formulierte Vento 1572 in der Widmungsrede zu seinen vierstimmigen *Schönen/ außerlesenen/ newen Teutschen Liedern*:

> Gleich wie fast ein jeder mensch/ in was kunst er von jugent an geübt/ vnd seines verstandes kräfften daran geschöpfft hat (etwas/ vor vnbekant/ in frembder weiß vnnd form/ derselbigen liebhabern zu gefallen sich vndersteht) Also hab ich auch kurtz verweilter zeit auff

---

51 „Ich hab ein zeit her/ neben andern meinen vbungen/ von lust vnd kurtzweil wegen/ etliche Teutsche Text/ so mir aller seits von ehrlichen Leuten zukommen seind/ zu dreyen stimmen inn Music gebracht/ vnnd diser zeit entlich inn den druck verfertigt." Vento: Newe Teutsche Lieder Mit dreyen stimmen (1572), Discantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. AA2^r.

52 Vgl. Nicole Schwindt: Art. „Vento, Ivo de". In: MGG^2, Personenteil 16 (2006), Sp. 1406–1410, hier Sp. 1406.

53 Die letzte Publikation enthält vier deutschsprachige Liedsätze in der viersprachigen Liedsammlung, Vento: Quinque motetæ, duo madrigalia, gallicæ cantiones duæ, et quatuor germanicæ (1575). Vgl. auch Schwindt (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. IX.

54 Vgl. Schwindt (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. X.

55 Vgl. Vento: Newe Teutsche Liedlein/ mit Fünff stimmen (1569); ders.: Newe Teutsche Lieder/ mit viern/ fünff/ vnd sechs stimmen (1570); ders.: Newe Teutsche Lieder Mit vier stimmen (1571); ders.: Schöne/ außerlesene/ newe Teutsche Lieder/ mit 4. stimmen (1572); ders.: Newe Teutsche Lieder Mit dreyen stimmen (1572) sowie ders.: Teutsche Lieder mit fünff stimmen (1573). Vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 11f.

> etlich der alten vnnd new gemachten Text/ doch erste Melodey bleiben lassen/ vnnd meiner art nach Componirt/ Nachmals solliche *Cantilen* zusamen getragen/ vnd in ein Büchlein verfast/ so keine schand oder schmach Lieder in sich schleust/ gantz durchauß on *affect* vnd vnuerdächtliche Gesang/ anders nicht/ denn lust/ langkweil zuuertreiben/ vnd fröligkeit darinne gesucht sol werden. [...] Ich bin dennoch gewiß/ daß dise meine Lieder auß warer rechter Kunst *Musica* geschöpfft sein/ daran vnd dabey ich mich begnügen vnd finden lasse.[56]

Die Liedsammlung ist den Mitgliedern der Nürnberger Musikgesellschaft *Sodalicium Musicum* gewidmet (vgl. Kap. 2.3.2). Dedizierte Ivo de Vento alle vorigen Sammlungen an die Herzöge von Bayern und Sachsen, erweiterte er mit diesem Druck seinen Förderkreis um kunstbegeisterte und musikaffine Nürnberger Bürger.[57] In der einleitenden Passage erörterte Vento seine Kompositionsweise: Er griff formal wie inhaltlich auf alte, bekannte Texte zurück und vertonte diese neu, ohne die zu den alten Texten dazugehörigen Melodien zu berücksichtigen. Er verwendete aber auch neue Texte, die gleichberechtigt neben den bekannten Texten stehen.[58] Unmissverständlich verzichtete er auf die musikalische Tradition des Tenorliedes und gestaltete seine Liedsätze individuell.[59] Dies begründete er mit der Phrase in der Parenthese: Er stellte seine kompositorische Erfahrung heraus und sah sich fähig, mit neuen, innovativen Formen umzugehen.

Das Musizieren der Liedsätze, deren Texte ohne Obszönitäten auskommen, war zu Unterhaltung, Geselligkeit und Fröhlichkeit gedacht.[60] Für diesen Zweck setzte Ivo de Vento die „ware rechte kunst *Musica*“ ein und präsentierte sich zum Ende der Widmungsrede als Musiker und Komponist, der zum einen von seinen Kompositionen überzeugt war und dem zum anderen seine Position als einer der bedeutendsten und produktivsten Liedkomponisten Anfang der 1570er Jahre bewusst war. Diese Äußerungen Ventos zu seiner eigenständigen musikalischen Ge-

---

56 Vento: Schöne/ außerlesene/ newe Teutsche Lieder/ mit 4. stimmen (1572), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^{v}–A2^{r}. Hervorhebungen im Original. Zitiert nach Schwindt (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. LXXXVI.

57 Vgl. ausführlich zu dieser Vorrede Schwindt (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. XIV–XVII.

58 Texte, die an der italienischen Poesie orientiert sind, treten erst mit Jacob Regnart auf (vgl. Kap. 5). Vgl. Schwindt (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. XLV.

59 Den Ausdruck „*Cantilen*“ verwendet Vento hier synonym zu Liedsatz, vgl. Klaus-Jürgen Sachs: Art. „Cantilena“. In: MGG^{2}, Sachteil 2 (1995), Sp. 387–389, hier Sp. 387.

60 Die Formulierung „on *affect* vnd vnuerdächtliche Gesang“ bezieht sich nicht auf ein „kompositionstheoretisches Konzept der Affekt-Abstinenz“, wie Nicole Schwindt es nennt, sondern auf harmlose und schlichte Texte, vgl. dies. (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. XV.

staltung, seinen Texten und seiner Intention sowie die Widmung an Nürnberger Bürger als Erweiterung der Rezeptionsmöglichkeiten korrespondieren mit seiner Titelformulierung *Schöne/ außerlesene/ newe Teutsche Lieder* wie auch mit den verschiedenen Dimensionen von Neuheit, die bereits dargestellt worden sind: ‚Schön' und ‚new' ist die musikalische Gestaltung, ‚teutsch' bezieht sich auf die Texte, und die ‚außerlesenen' Lieder stellte Vento für die Nürnberger Musikvereinigung zusammen. Fünf Jahre nach Lassos erster deutschsprachiger Liedsammlung lieferte Vento nun die Reflexionsgrundlagen.

Eine weitere wesentliche Facette der gesellschaftlichen Dimension von Neuheit bildet der ökonomische Aspekt. Sowohl die Erweiterung der Rezeption durch neue gesellschaftliche Gruppen als auch das Bedürfnis nach Unterhaltung und Geselligkeit des aufstrebenden Bürgertums bewirkten eine große Nachfrage nach Lieddrucken. Dadurch entstand ein Markt, der sich nach dem Prinzip von Angebot und Nachfrage regulierte. Die Nachfrage nach italienisch beeinflusster Vokalmusik stand in einem reziproken Verhältnis zum Angebot und provozierte einen raschen Anstieg in der Produktion italienischer Musikdrucke (vgl. Kap. 4.1). Diesen Prozess beförderte auch die Titelformulierung: ‚neu' steht für Aktualität und lässt sich als grundlegender Bestandteil einer Marketingstrategie deuten.

Neuheit und Innovation wurden musikalisch, sprachlich-literarisch und gesellschaftlich in den Liedsammlungen propagiert, vorrangig in den Titelformulierungen und in den Vorreden. Sie stellten aber kein exklusives Charakteristikum einer einzelnen Liedsammlung dar. Besonders mit dem Ausdruck der ‚deutschen Lieder' verorteten sich die Komponisten in einer Liedtradition, die bereits Anfang des 16. Jahrhunderts vorhanden war und schon in dieser Zeit beispielsweise in Georg Forsters Anthologie sichtbar wurde. Auch die Komponente ‚neu' war üblich in frühneuzeitlichen Buchtiteln verschiedener Couleur, wurde aber selten spezifiziert.[61] Nichtsdestotrotz kulminieren im Begriff der Neuheit verschiedene Facetten von Innovation wie auch die Argumentation über die ‚aemulatio veterum' und klingen mit, selbst wenn sich die Komponisten nicht explizit dazu äußern.

61 Vgl. hierzu Ulrich Pfisterer, der bereits 2011 für die Begriffe ‚neu', ‚new' und ‚neuw' in den Verzeichnissen deutscher Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts (VD16 und VD17) über 6400 Treffer nennt, religiöse Titel wie das *Neue Testament* eingeschlossen, ders.: Die Erfindung des Nullpunktes, S. 45.

3.2 Jakob Meiland: *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (1575)

Der Musiker und Komponist Jakob Meiland (1542–1577) nimmt musik- und liedhistorisch eine Sonderstellung ein, da er in seinen Werken und vor allem in seinen Liedsätzen bereits um 1575 traditionelle deutsche Liedkompositionen mit neuen italienischen Elementen verband (vgl. auch Kap. 4.2). Seine Zeitgenossen sahen Jakob Meiland gleichbedeutend mit Orlando di Lasso; so würdigte ihn beispielsweise Paul Melissus Schede in einem Lobgedicht in den *Sacrae aliquot cantiones latinae et germanicae* (1575): „Wäre Orlandus Lassus hingeschieden zu den Chören der Engel, so würde man glauben müssen, dieser habe den Meiland, den ihm so gleichenden, als Erben seiner Kunst hinterlassen."[62] Jakob Meiland eine solch weitreichende Bedeutung zuzuschreiben, mag ein wenig übertrieben sein, zumal Orlando di Lasso schon durch den bloßen Umfang seines Œuvres Meiland bei weitem übertrifft.

In der Forschung wurde Jakob Meiland durchaus kontrovers diskutiert. Robert Eitner und Otto Kade werteten Meilands Werke stark ab, bemängelten schroffe Harmonien und falsche Fortschreitungen in den Stimmen.[63] Damit wird man Meiland aber auch nicht gerecht, wie bereits 1911 Reinhard Oppel urteilte: „Es

---

62 Die Übersetzung stammt von Robert Eitner: Art. „Meiland, Jacob". In: ADB Bd. 21 (1885), S. 216f. Der Text lautet im lateinischen Lobgedicht: „Si meus æthereas Lassus migrasset in oras,/ Cœtibus aligeri pars socianda chori:/ Illum crediderim te (nam symphonia par est)/ Hære dem melicis instituisse modis." Jakob Meiland: Sacrae aliquot cantiones latinae et germanicae. Frankfurt am Main 1575. Tenor-Stimmbuch, Lobgedicht, Bl. G4^{v}.

63 Vgl. Eitner: Art. „Meiland, Jacob", S. 216f.: „Seine Compositionen erfahren heute nicht das unbedingte Lob, was ihm einst Paul Melissus nachsang: ‚wäre Orlandus Lassus hingeschieden zu den Chören der Engel, so würde man glauben müssen, dieser habe den Meiland, den ihm so gleichenden, als Erben seiner Kunst hinterlassen.' Am wenigsten verdienen es seine deutschen geistlichen und weltlichen Lieder, die weder in der Erfindung, noch im Wohlklange und in der contrapunktischen Arbeit unser Interesse erwecken. Seine Harmonieen sind oft hart und schroff und die wenig verdeckten falschen Fortschreitungen der Stimmen sind nicht geeignet, den Zuhörer für die Gesänge zu erwärmen. Bedeutender sind seine lateinischen Motetten, deren er eine große Anzahl geschrieben hat und die sind es auch, welche von den Zeitgenossen mit so großem Interesse aufgenommen wurden. Leider hat man sie heute noch gänzlich vernachlässigt, und man ist um so weniger geneigt sie durch einen Neudruck bekannt zu machen, da Kade und v. Winterfeld aus wenigen deutschen ihnen bekannt gewordenen Liedern den Stab über ihn gebrochen haben. Die wenigen anerkennenden Worte, die Ambros (III, 561) seinen Motetten widmet, sind, wie es scheint, bisher unbeachtet verhallt, und so wartet M. noch der Wiedererweckung." L. Otto Kade: Mattheus le Maistre. Niederländischer Tonsetzer und Churfürstlich Sächsischer Kapellmeister. geb. 15…, gest. 1577. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, nach den Quellen bearbeitet und mit Musikbeilagen. Mainz 1862, S. 109f.: „Seine Harmonieen sind hart,

ist schwer, ihm ganz gerecht zu werden, weil die Komponisten der Uebergangsperioden für den Historiker immer eine harte Nuß sein und bleiben werden."[64] Ernst Fritz Schmid hingegen bezeichnete ihn als „Meister zwischen den Zeiten, der in seinem Stil altniederländische Tradition mit dem neuen venezianischen Geist zu verbinden strebt";[65] auch Günther Schmidt und Friedhelm Brusniak sahen in Meiland einen der „frühesten und bedeutendsten deutschen Vertreter[] des Villanellen-Stils vor Hans Leo Haßler", der in seinem Stil „eine Verbindung zwischen traditioneller Kompositionsweise und neuem venezian. Geist" suchte.[66]

Nach einem kurzen Überblick über Leben und Werk Jakob Meilands wird seine weltliche deutschsprachige Liedsammlung von 1575 analysiert und als typisches Beispiel für ihre Zeit gewürdigt: Von 18 Liedsätzen finden sich fünf Lieder bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und weitere acht Lieder lassen sich in Parallelsammlungen nachweisen – die Anthologie bietet also in kleinem Rahmen eine zeitgenössische Auswahl beliebter und gebräuchlicher Lieder. Abschließend wird die Liedsammlung in den Zusammenhang der deutschsprachigen weltlichen Liedtradition gestellt und erörtert, inwiefern Meiland als Vertreter neuer richtungsweisender Entwicklungen und Tendenzen an der Schwelle zum 17. Jahrhundert gelten kann. Jakob Meiland repräsentiert, um das vorwegzunehmen, einen musikalisch-künstlerischen Strang des ausgehenden 16. Jahrhunderts, der sich abseits der bedeutenden Hauptströmungen von Jacob Regnart, Orlando di Lasso, Leonhard Lechner und Ivo de Vento bewegt. Nichtsdestotrotz verbindet er in seiner Musik verschiedene musikalische Traditionen und Einflüsse und steht exemplarisch für eine Musikkultur jenseits der ‚großen Namen'.

schroff, ohne Rücksicht auf den melodischen Fortgang der Stimmen. Sie gewähren bei weitem nicht das Interesse, welches die Sätze von le Maistre und Scandellus einflössen."

64 Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 20.

65 Ernst Fritz Schmid: Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance. Beiträge zur Kulturgeschichte des deutschen Südwestens. Hrsg. im Auftrag Sr. Kgl. Hoheit Fürsten Friedrich von Hohenzollern. Kassel et al. 1962, S. 181.

66 Friedhelm Brusniak: Art. „Meiland, Jakob". In: NDB Bd. 16 (1990), S. 653f., hier S. 654 sowie Günther Schmidt: Art. „Meiland, Jakob". In: Friedrich Blume (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8. Kassel et al. 1960, Sp. 1908–10, hier Sp. 1908. Vgl. auch Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 22: „Entwickelungsgeschichtlich bleibt er wichtig, weil er einer der frühsten, wenn nicht der erste der deutschen Tonsetzer überhaupt ist, bei dem die venezianischen Einflüsse deutlich nachweisbar sind; und zwar sind sie in so weitgehender Weise vorhanden, daß vieles, was bisher als für Hasler charakteristisch angemerkt wurde, nun schon auf ihn angewendet werden muß."

3.2.1 Biographische Skizze

Jakob Meiland wurde 1542 in Senftenberg in der Niederlausitz geboren.[67] Er war Sängerknabe in der protestantischen Hofkapelle des Kurfürsten Moritz von Sachsen in Dresden und erhielt seine erste Erziehung und musikalische Bildung dort wohl noch von Johann Walter und Matthaeus Le Maistre.[68] Nach dem Stimmbruch besuchte Meiland wahrscheinlich eine der sächsischen Landesschulen und studierte anschließend an der Universität Leipzig, wo er eine umfassende humanistische Bildung erhielt.[69] Dem Studium folgte 1560 zur weiteren musikalischen Ausbildung eine längere Studienreise durch Flandern, belegt durch die Vorrede zu Meilands erstem Druck *Cantiones sacrae* (1564), während eine weitere Reise nach Italien lediglich vermutet wird.[70] Ab 1564 hielt Meiland sich in Nürnberg auf und heiratete dort ein Jahr später Clara Marschalk, mit der er zwei Töchter hatte.[71]

1565 erhielt Meiland eine Anstellung als Kapellmeister der neugegründeten Hofkantorei am Hof Markgraf Georg Friedrichs von Brandenburg-Ansbach (1539–1603) in Ansbach, an deren Aufbau er maßgeblich beteiligt war und für die er auch Reisen zur Anwerbung von Sängerknaben unternahm.[72] Die Ansbacher

67 Schreibvarianten seines Namens sind „Mailand" oder auch „Mayland", vgl. Christian Bettels: Art. „Meiland, Mayland, Jakob, Beiname Germanus". In: MGG^2, Personenteil 11 (2004), Sp. 1482f., hier Sp. 1482. Mit dem Beinamen „Germanus" könnte Meiland seine deutsche Abkunft als „Sprößling eines slawischen Grenzgebietes" betonen, so die Vermutung von Ernst Fritz Schmid: Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance, S. 172.

68 Johann Walter (1496–1570) war der erste Hofkapellmeister der 1548 gegründeten Hofkantorei am Dresdner Hof und ließ sich 1554 pensionieren. Sein Nachfolger war Matthaeus Le Maistre (um 1505–1577), vgl. Bettels: Art. „Meiland, Mayland, Jakob, Beiname Germanus", Sp. 1482.

69 Vgl. Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 4f. In der sächsischen Kantorei-Ordnung von 1555 war vorgesehen, dass begabte Sängerknaben nach der Mutation eine Fürstenschule besuchten und ein zwei- bis dreijähriges Studium an der Universität in Leipzig oder Wittenberg absolvierten; vgl. Moritz Fürstenau: Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle. Dresden 1849, S. 23. Der Besuch einer der sächsischen Landesschulen (1543 wurden Schulpforta und St. Afra in Meißen gegründet sowie 1550 St. Augustin in Grimma) ist bei Meiland wahrscheinlich, da er anschließend die Universität Leipzig besuchte, eine Studienreise unternahm und die künstlerische Laufbahn einschlug. Für das Sommersemester 1558 schrieb sich „Iacobus Meyland Senftebergensis" an der Universität Leipzig ein und wurde nachträglich der „natio Polonorum" zugeordnet; vgl. Georg Erler: Die Matrikel der Universität Leipzig. 3 Bde. Hier Bd. 1: Die Immatrikulationen von 1409–1559. Leipzig 1895, S. 723f.

70 Vgl. Jakob Meiland: Cantiones sacrae quinque et sex vocum. Nürnberg 1564. Vgl. Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 6.

71 Vgl. Brusniak: Art. „Meiland, Jakob", S. 653.

72 Vgl. die Widmungsrede zu Meiland: Newe außerlesene Teutsche Liedlin (1569), Bl. A2^v. Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 6f., datierte die Gründung der Ansbacher Hofkapelle sowie den

Hofkantorei hatte zu dieser Zeit eine stattliche Besetzung: Neben dem Kapellmeister, dem Vizekapellmeister und dem Knabenpräzeptor dürften mindestens sechs Sänger, ein „Musiker“, drei Instrumentisten und fünf Trompeter am Ansbacher Hof gedient haben.[73] Unter Meilands Leitung sangen in der Ansbacher Kantorei auch der spätere Dresdner Kapellmeister Rogier Michael und Friedrich Lindner, der spätere St.-Egidien-Kantor in Nürnberg und Herausgeber bedeutender Sammelwerke italienischer Vokalmusik (vgl. Kap. 4.1). Während der Ansbacher Zeit könnte Meiland Bekanntschaften mit dem Musiker Michael Scherer, dem Musikpublizisten Georg Forster sowie dem Lautenisten Melchior Neusidler und dem Komponisten Georg Prenner geschlossen haben, die im Umfeld von Ansbach wirkten.

Im Sommer 1569 unternahm Meiland auf Veranlassung seines Ansbacher Markgrafen eine Reise nach Stuttgart, um beim Aufbau der dortigen Kantorei beratend zur Seite zu stehen.[74] Dort knüpfte er auch erste Kontakte zum Tübinger Poeten und Humanisten Nicodemus Frischlin, der ihm ein wichtiger Förderer wurde. Im darauffolgenden Jahr reiste Meiland nach München, um Sänger für die Hofkantorei des sächsischen Hofes in Dresden zu gewinnen.[75] Dort lernte er höchstwahrscheinlich Orlando di Lasso kennen. Es wird deutlich, dass Jakob Meiland über ein weit gespanntes und vielfältiges Netz an Kontakten verfügte.

1571 erkrankte Meiland schwer, weshalb er ein Jahr später seinen Dienst in Ansbach aufgab und nach Frankfurt am Main übersiedelte. Frankfurt war als freie Reichsstadt und Hauptort des zeitgenössischen Buchhandels attraktiv; zudem gab es ein reges musikalisches Leben in der Stadt. Neben Schülerchören bilde-

---

Beginn von Meilands Tätigkeit als Ansbacher Hofkapellmeister mit 1563 bzw. 1564 zu früh, vgl. Günther Schmidt: Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806. Mit Beiträgen zur deutschen Choralpassion, frühdeutschen Oper und vorklassischen Kammermusik. Kassel/Basel 1956, S. 18. Die Kantorei-Ordnung stammte vom 15. Februar 1565 und orientierte sich an der Kantorei-Ordnung der Dresdner Hofkapelle von Kurfürst Moritz von Sachsen (22. September 1548), die auch Meilands Kapelle der musikalischen Lehrjahre darstellte. Neben den verwandtschaftlichen Beziehungen der beiden Höfe in Dresden und Ansbach stammten auch die ersten Ansbacher Notenbestände aus Dresden, S. 18f.

73 Vgl. Schmidt: Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, S. 21f. sowie Ruhnke: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien, S. 231.

74 Als Gegenleistung erhielt Meiland ein Geldgeschenk; vgl. Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 11f. sowie Schmid: Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance, S. 174.

75 Diese Reise ist durch den einzigen erhaltenen Brief Meilands an den Kurfürsten August von Sachsen vom 27.10.1570 nachgewiesen, vgl. La Mara (Hrsg.): Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. 2 Bde. Erster Band. Bis zu Beethoven. Leipzig 1886, S. 31–33. La Mara ist das Pseudonym der Schriftstellerin und Musikhistorikerin Marie Lipsius.

ten sich Kantoreigesellschaften, in denen Studenten und kunstsinnige Bürger bevorzugt auf Deutsch sangen.[76] Ohne Stelle war Meilands finanzielle Situation prekär; seine Notlage spiegelt sich in den Widmungen seiner Drucke an namhafte Persönlichkeiten in Frankfurt und Umgebung wie beispielsweise an die Drucker und Verleger Georg Rab und Sigismund Feyerabend sowie an Humanisten wie Hieronymus von Glauburg, Paulus Melissus Schede, Nicodemus Frischlin und den Juristen Johann Fichard wider.[77] Zeitweise fand Meiland sogar Aufnahme bei Georg Rab; seine Familie blieb während dieser Zeit in Nürnberg.[78] Meiland wurde im September 1574 bei der Auflösung der Ansbacher Kantorei erfolglos an die Dresdner Hofkantorei empfohlen, blieb dann aber in Frankfurt.[79]

Auch ein einjähriger Aufenthalt 1576/77 am Celler Hof ohne genauer spezifizierte Anstellung konnte nicht dazu beitragen, Meilands wirtschaftlicher Not abzuhelfen.[80] Am 17. Juli 1577 wurde Meiland Kapellmeister der neu gegründeten Hofkapelle am Hof Graf Eitel Friedrichs IV. von Hohenzollern-Hechingen (1545–1605). Lange konnte er nicht von seiner Anstellung profitieren: Nur ein halbes Jahr nach Dienstantritt starb Jakob Meiland am 31. Dezember 1577 in Hechingen.

3.2.2 Werküberblick

Jakob Meiland komponierte zahlreiche geistliche Werke in lateinischer und deutscher Sprache, darunter Motetten, drei Passionshistorien (nach Matthäus, Markus und Johannes), Gesänge und Gelegenheitswerke, die sowohl gedruckt als auch

76 Vgl. Valentin: Geschichte der Musik in Frankfurt am Main, S. 80.

77 Vgl. Bettels: Art. „Meiland, Mayland, Jakob, Beiname Germanus“, Sp. 1483; Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 15f.; Schmid: Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance, S. 175 sowie Schmidt: Art. „Meiland, Jakob“, Sp. 1908. Spätestens ab 1573 hielt sich Meiland in Frankfurt auf, vgl. die Vorrede zu seinen *Sacrae aliquot cantiones latinae et germanicae* (1575), Bl. A2^r–A3^r.

78 Vgl. Schmid: Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance, S. 175; Schmid vermutet auch innerfamiliäre Probleme bei Jakob Meiland, S. 173.

79 Vgl. Schmidt: Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, S. 26 sowie Schmid: Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance, S. 175.

80 Er könnte dort als Hoforganist tätig gewesen sein; allerdings widmete Meiland „dem Organisten Bolte“ eine Komposition, was dafür spricht, dass Herzog Wilhelm der Jüngere zu Braunschweig-Lüneburg den Komponisten als Gast an seinem Hof aufgenommen hat. Martin Ruhnke betont zudem, dass Meiland mehreren Persönlichkeiten des Celler Hofes, der Kirche und der Schule Kompositionen widmete und durch seinen kurzen Aufenthalt „zweifellos zu einer Belebung der höfischen Musikpflege“ beitrug; vgl. ders.: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien, S. 200.

handschriftlich in Individual- und Sammelwerken überliefert wurden.[81] Heute sind zahlreiche Kompositionen verschollen oder verloren.[82] Meilands erster Druck *Cantiones sacrae quinque et sex vocum* (1564) erfreute sich großer Beliebtheit und weiter Verbreitung: Die lateinische geistliche Liedsammlung wurde dreimal aufgelegt (1569, 1572, 1573).[83] Gerade im süd- und mitteldeutschen Sprachraum gehörten viele seiner eher schlichten und wenig komplexen Werke in Drucken und Abschriften zum Repertoire der Kapellen und Kantoreien an den zahlreichen kleineren fürstlichen, gräflichen und herzoglichen Residenzen wie beispielsweise in Baden-Baden, Stuttgart, Kassel, Braunschweig und Freising; auch in den Reichsstädten wie Augsburg, Nürnberg und Heilbronn zählten Meilands Motetten, Passionen und Lieder zum Musiziergut.[84]

Erhalten und vorhanden sind zudem die folgenden fünf Werke von Jakob Meiland.[85] 1569 erschien seine erste vier- und fünfstimmige Sammlung *Newe außerlesene Teutsche Liedlin* in Nürnberg. Sechs Jahre später veröffentlichte er die beiden nächsten Werke, es handelte sich um die deutschsprachige Zusammenstellung *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* und die lateinische Sammlung *Sacrae aliquot cantiones latinae et germanicae*, beide in der Frankfurter Druckerei von Georg Rab und Sigismund Feyerabend produziert und verlegt.[86] Die vierte und

---

81 Vgl. Bettels: Art. „Meiland, Mayland, Jakob, Beiname Germanus“, Sp. 1483 sowie Schmidt: Art. „Meiland, Jakob“, Sp. 1908f.

82 Vgl. Brusniak: Art. „Meiland, Jakob“, S. 654 sowie Schmidt: Art. „Meiland, Jakob“, Sp. 1909.

83 Vgl. Schmidt: Art. „Meiland, Jakob“, Sp. 1908f.

84 Vgl. Schmid: Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance, S. 177; dort weitere Literatur.

85 Folgende Übersicht orientiert sich an dem Eintrag von Bettels: Art. „Meiland, Mayland, Jakob, Beiname Germanus“, Sp. 1482f. und wurde durch die Einträge in RISM erweitert. Vollständigkeit bedeutet hier, dass alle Stücke in mindestens einem Stimmbuch erhalten sind bzw. erschlossen werden können.

86 Der lateinische Name von Georg Rab lautet Corvinus, vgl. Christoph Reske: Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 51). 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden 2015, S. 247f., hier S. 247. Die insgesamt 33 überwiegend im motettischen Stil komponierten Werke der *Sacrae aliquot cantiones latinae et germanicae* (1575) haben teils lateinischen (Nr. I bis XIX), teils deutschen Text (Nr. XX bis XXXIII); alle deutschsprachigen Texte behandeln geistliche Themen, die nicht im Fokus dieser Arbeit stehen. Bei den meisten der lateinischen Stücke handelt es sich um Gelegenheitswerke, vgl. Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 33. Zwei „Cantiones in Honorem“ an den Drucker Sigismund Feyerabend und seinen Sohn Hieronymus sind der Liedsammlung am Ende beigefügt. Oppel begründet das mit einem guten Verhältnis von Meiland und seinen Druckern/Verlegern und deutet es zudem als einen „Beweis, wie nötig [es] der Stellenlose hatte, die Menschen bei ihren Schwächen zu fassen, um sein und der

fünfte Sammlung erschienen posthum: die *Harmoniae sacrae quinque vocum* 1588 in Erfurt und die *Cygneae cantiones latinae et germanicae* 1590 in Wittenberg.[87]

Zudem sind einige Einzelsätze in gedruckte zeitgenössische Anthologien eingegangen. Aus dem Sammeldruck *Vortzig schöne geistliche Gesenglein*, den Georg Körber 1597 herausgab, stammen folgende Liedsätze von Jakob Meiland:[88]

Nr. 49 Jungfräulein soll ich mit euch gahn
Nr. 50 Wie schön blüt uns der Maye
Nr. 51 Hertzlich thut mich erfreuen
Nr. 52 Wolauff gut gesell von hinnen
Nr. 53 Mit lieb bin ich umpfangen
Nr. 54 Freundtlicher held, dich hat
Nr. 55 Rosina, wo war dein gestalt

In Michael Praetorius' *Musae Sioniae* von 1610 ist Meiland mit zwei verschiedenen Vertonungen zu demselben Text „Herzlich tut mich erfreuen" vertreten.[89] Die folgenden fünf Liedsätze versammelte Balthasar Musculus in seiner Anthologie *Ausserlesene, Anmutige, schöne [...] Gesänglein* (1622):[90]

Nr. 34 Mit frewden thu ich all zeit gahn/ in Gotts deß Herren Garten (a 4)
Nr. 35 Wolauff gut Gsell von hinnen/ deins bleibens ist nicht hie (a 4)
Nr. 36 Hertzlich thut mich erfrewen/ die frewdenreiche zeit (a 4)
Nr. 37 Wie schön blüht Gottes Worte scheint auß dem Nebel dick (a 4)
Nr. 72 Non auferetur sceptrum de Juda (a 6)

Meilands Kompositionen wurden noch 45 Jahre nach seinem Tod in Anthologien aufgenommen und publiziert. Dies spricht für die Bekanntheit und Beliebtheit seiner Werke und veranschaulicht auch die eingangs erwähnte Hochachtung seiner Zeitgenossen. Bereits mit seiner ersten Sammlung deutschsprachiger Liedsätze, den *Newen außerlesenen Teutschen Liedlin*, die während seiner Tätigkeit als Kapellmeister am Ansbacher Markgrafenhof entstand und 1569 von Dietrich Ger-

Seinen Leben zu fristen." Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 34. Aufgrund seiner prekären wirtschaftlichen Situation dürften beide Motive zutreffen.

87 Vgl. Jakob Meiland: Harmoniae sacrae quinque vocum. Erfurt 1588 sowie ders.: Cygneae cantiones latinae et germanicae. Wittenberg 1590. Die zweite Sammlung enthält insgesamt 22 Liedsätze, von den sieben deutschen Texten haben vier weltlichen und drei geistlichen Inhalt.

88 Vgl. Georg Körber (Hrsg.): Vortzig schöne geistliche Gesenglein mit vier Stimmen. Nürnberg 1597.

89 Vgl. Michael Praetorius: Musae Sioniae. Wolfenbüttel 1610, Nr. 236 und 237.

90 Vgl. Balthasar Musculus: Ausserlesene, Anmutige, schöne mit trostreichen, geistlichen Texten gestellte und colligirte Gesänglein. Nürnberg 1622.

lach in Nürnberg gedruckt wurde, gehört Jakob Meiland zu den ersten und frühesten Komponisten von deutschsprachigen Liedsätzen, die nicht mehr traditionelle Tenorlieder komponieren: Bei den Kompositionen dieser Sammlung handelt es sich um Liedsätze, in denen die Melodie nach italienischem Vorbild in der Oberstimme liegt und von einem überwiegend akkordisch-homophonen Satz begleitet wird (vgl. Kap. 3.1). Die Untersuchung von Meilands zweitem Druck mit deutschsprachigen Liedsätzen von 1575 bietet Einblicke in die textliche und musikalische Faktur der in dieser Sammlung zusammengestellten Liedsätze. Auf diese Art lässt sich ein Liedrepertoire des ausgehenden 16. Jahrhunderts entdecken, welches bis dato wenig Aufmerksamkeit von der Forschung erhalten hat.

3.2.3 *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (1575)

Jakob Meiland veröffentlichte 1575 in Frankfurt am Main die *Neuwen außerlesenen Teutschen Gesäng*, die Reinhard Oppel als „wichtigste Erscheinung seines gesamten Schaffens" bezeichnet hat.[91] Die Sammlung mit 18 überwiegend deutschsprachigen Liedsätzen stellte der Frankfurter Buchdrucker Georg Rab für den Verleger Sigismund Feyerabend her. Georg Rab verfasste auch die Widmungsrede an den Mainzer Domvikar Franz Schilling. Sigismund Feyerabend gehörte dem humanistisch gebildeten und musikalisch interessierten Zirkel um den Frankfurter Juristen Johann Fichard an. Gemeinsam mit dem Rektor der Lateinschule Philipp Lonicer, Hieronymus von Glauburg aus der Frankfurter Patrizierfamilie und dem Humanisten Conrad Weiß von Limpurg unterstützte er Jakob Meiland finanziell.[92]

In der auf den siebten September 1575 datierten Widmungsrede berichtete Georg Rab von seiner Bekanntschaft mit Meiland, der „vnserm günstigen Herren vnd Freundt/ ein zeitlang in kundschafft vnd beywohnung gewesen", und schilderte die Entstehung der Liedsammlung:[93] Meiland wäre von guten Freunden gebeten worden, „etliche Teutsche weltliche Liedle [sic] auff vier vnd fünff stimmen" zu

91 Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 27. Das für die folgende Untersuchung verwendete Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek ist digitalisiert. Otto Kade und Caroline Valentin irren, wenn sie die Liedsammlung von 1575 für die zweite Auflage der Sammlung von 1569 halten, vgl. Kade: Mattheus le Maistre, S. 109, Anm. 2 sowie Valentin: Geschichte der Musik in Frankfurt am Main, S. 83. Diesen Irrtum stellte bereits Oppel, S. 23, fest.

92 Vgl. Valentin: Geschichte der Musik in Frankfurt am Main, S. 82.

93 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. $A2^r$–$A2^v$, hier Bl. $A2^r$. Da die Widmungsrede vom Drucker der Sammlung stammt, lassen sich seine Angaben durchaus realistisch verstehen und dürften nicht nur den üblichen Bescheidenheitstopoi geschuldet sein.

komponieren, „welche man auch hin vnd wider in ehrlichen Mahlzeiten vnd Zechen vielmals probirt vnd gesungen“, die von Rab gesammelt und gedruckt wurden.[94] Rab betonte, dass dies „mit deß Herrn Meilandi wissen vnd willen“ geschah, und begründete die Wahl des Widmungsempfängers Franz Schilling damit, dass dieser nicht nur ein „sonderlicher liebhaber der edlen Musica“ wäre, sondern dass bei geselligen Zusammentreffen im Sommer 1575 bei Schilling „auch etliche derselben Gesäng gesungen“ wurden.[95]

Aus der Vorrede lässt sich für die Entstehungszeit festhalten, dass die Liedsätze deutlich vor ihrer Drucklegung entstanden sein müssen, da sie zuvor des Öfteren musiziert wurden – denkbar wäre etwa eine handschriftliche Tradierung.[96] Zugleich zeigt sich hier, wie trotz mancher konfessioneller Divergenzen geistliche und weltliche Lebensbereiche interagierten: Die überwiegend weltlichen Liedsätze wurden bei einem katholischen Domvikar musiziert, der nicht nur als Mäzen Meilands fungierte (schließlich unterstützte er ihn mit Kost und Logis), sondern offensichtlich auch kunstsinnig war (vgl. Kap. 2.2.2 und 2.3.1).

Aufschlussreich ist der Hinweis auf die Performanz der Liedsätze: Sie wurden bei Mahlzeiten und Gesellschaften als Tafelmusik und Unterhaltung musiziert und sowohl durch die anwesenden Gäste selbst aufgeführt als auch zuhörend rezipiert (vgl. Kap. 2.3). Ausgeführt konnte dann ein rein vokaler Klang oder ein vokal-instrumentaler Mischklang entstehen, da die Liedsätze nach der Titelformulierung *lieblich zu singen/ vnd auff allerley Jnstrument zu gebrauchen* waren. In dem Exemplar der *Neuwen außerlesenen Teutschen Gesäng*, das im Stadtarchiv Heilbronn aufbewahrt wird, entdeckte Reinhard Oppel handschriftliche geistliche Umdichtungen in den Stimmbüchern, sodass diese geistlichen Kontrafakturen eine zusätzliche Nutzung der Liedsätze im Gottesdienst oder zumindest anlässlich religiöser Ereignisse und Feste ermöglichten.[97]

Der Lieddruck bietet auf der Rückseite des Titelblatts ein Porträt Meilands, welches ihn im Alter von 33 Jahren zeigt,[98] und auf den folgenden Blättern die Widmungsrede Georg Rabs, ein lateinisches panegyrisches Gedicht auf den Widmungsempfänger Franz Schilling von Conrad Weiß von Limpurg sowie zwei eben-

---

94 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}.

95 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{v}.

96 Vgl. hierzu Carl von Winterfeld: Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß [sic] zur Kunst des Tonsatzes. Leipzig 1843, S. 340f.

97 Signatur L003M-XLIV_XLVIII-2. Vgl. Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 31 sowie Roller: Musikpflege und Musikerziehung in der Reichsstadt Heilbronn, S. 34f.

98 Damit lässt auch das Geburtsjahr des Komponisten verifizieren: 1542.

falls lateinische Lobgedichte auf Jakob Meiland von Johannes Lauterbach und Johannes Lundorf. Alle drei Beiträger, Weiß, Lauterbach und Lundorf, gehörten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu dem Frankfurter Späthumanistenkreis um Johann Fichard. Im Gegensatz zu Meilands Liedsammlung von 1569 enthalten alle fünf Stimmbücher (Discantus, Altus, Tenor, Bassus, Quinta vox) die Widmungsrede sowie die Lobgedichte. Am Ende jedes Stimmbuchs und auf dem Titelblatt *en miniature* findet sich die Druckermarke von Georg Rab mit dem Namenspatron, dem Heiligen Georg als Drachentöter. Bei der folgenden detaillierten Analyse werden nun zunächst formale Aspekte und inhaltliche Gesichtspunkte beleuchtet, bevor die musikalische Gestaltung exemplarisch erläutert wird und abschließend die innovativen Elemente in Meilands Liedsammlung gewürdigt werden.

Formale Heterogenität

Die Liedsammlung ist nach Stimmenanzahl in zwei Teile gegliedert: 13 Sätze zu vier Stimmen und fünf fünfstimmige Liedsätze. Die letzte Nummer 18 hat einen gemischten lateinisch-deutschen Text, alle übrigen Texte sind deutschsprachig. Weder in der Widmungsrede noch in den Titelangaben der jeweiligen Lieder wird auf andere Textdichter oder Komponisten verwiesen, auch Hinweise auf Konkordanzen werden nicht gegeben.[99] Die 18 Liedsätze differieren in ihrer formalen Gestaltung: Neben acht einstrophigen Werken (Nr. VI, VII, IX, XIIII, XV, XVI, XVII, XVIII) stehen sechs Lieder mit jeweils drei Strophen (Nr. III, IIII, VIII, XI, XII, XIII) und vier Sätze mit jeweils vier Strophen (Nr. I, II, V, X). Der Text aller fünfstimmigen Nummern besteht jeweils ausschließlich aus einer Strophe, was sich in ihrer Vertonungsweise spiegelt (vgl. dazu die Ausführungen zur musikalischen Gestaltung im weiteren Verlauf des Kapitels). Auch die Strophenformen sind vielfältig, zumal des Öfteren die Länge eines Verses nicht eindeutig bestimmbar ist: Silbenzahl und Reimschema bieten keine klaren Hinweise, da fraglich ist, inwieweit der Reim einen Zeilenbruch markiert.[100]

Der Liedsatz Nr. VIII „Freundlicher heldt dich hat erwehlt“ kann abhängig von der Reimstruktur sowohl mit zwölf als auch mit acht Versen abgebildet wer-

99 Im Folgenden beschränkt sich die Studie auf textliche Konkordanzen. Übernahmen einer Vertonung und deren Unterlegung mit einem neuen Text würden das Tableau der frühneuzeitlichen deutschsprachigen Liedkultur in großem Maße erweitern; dies ist aber im Rahmen dieser Untersuchung nicht zu leisten.

100 Die Strophenform ist abgesehen von den beiden folgenden Beispielen auch in Nr. XIII „Rosina wo war dein gestalt“ nicht klar bestimmbar; dieser Liedsatz wird im Folgenden ausführlich behandelt.

den, indem jeweils die viersilbigen Kurzverse zusammengezogen werden. In der achtzeiligen Strophe ergeben sich dann für die erste und fünfte Zeile binnengereimte Verse (hier an der ersten Strophe gezeigt):[101]

Freundlicher heldt
dich hat erwehlt/
mein hertz zu trost vnd freuden/
durch sehnen ist
mein hertz verstelt/
so ich von dir muß scheiden/
doch bleibt bey dir
mein hertz mit gier/
dergleich thu dich erzeigen/
dieweil ich leb
nicht von dir streb/
mein hertz ist gantz dein eigen.

Freundlicher heldt dich hat erwehlt/
mein hertz zu trost vnd freuden/
durch sehnen ist mein hertz verstelt/
so ich von dir muß scheiden/
doch bleibt bey dir mein hertz mit gier/
dergleich thu dich erzeigen/
dieweil ich leb nicht von dir streb/
mein hertz ist gantz dein eigen.

Für die zwölfversige Version spricht die regelmäßige Silbenstruktur (447447447447), allerdings bilden Vers vier und fünf keinen Paarreim und auch in der zweiten und dritten Strophe sind einige Kurzverse Waisen. Gleichreimende Viersilber sind ein Charakteristikum der Texte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und verweisen in Kombination mit einem Siebensilber auf die Tradition des Tenorliedes.[102] Der Text dieses Liedes ist bereits 1540 nachweisbar.[103] Die Gliederung in acht Verse mit gelegentlichen Binnenreimen hingegen ergibt acht etwa gleichlange Zeilen (87878787). Diese zweite achtzeilige Form lässt sich auch anhand des Notentextes begründen: Die einzelnen Zeilen werden mithilfe deutlicher Zäsuren durch Pausen voneinander getrennt; die teilweise binnengereimten Kurzverse werden direkt aneinander anschließend vertont. Einzige Ausnahme ist die zäsurlose Verbindung zwischen Vers 3 und 4 jeder Strophe,

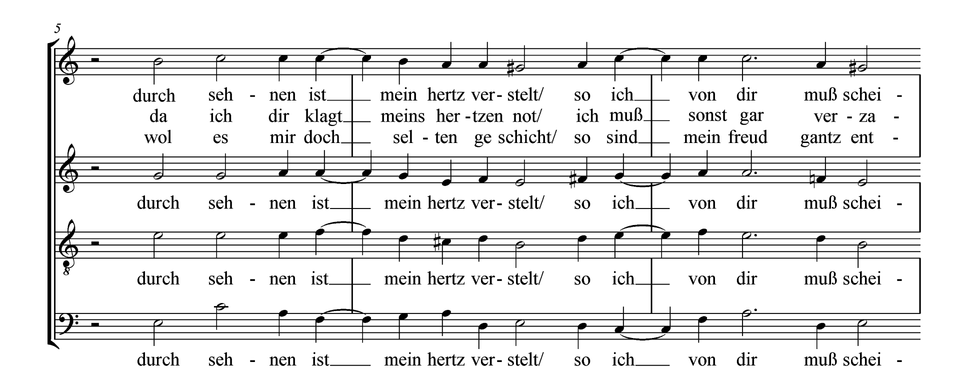
101 Vgl. Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. VIII, Bl. CC3^{v}–CC4^{r}, Strophe I. Die weiteren Strophen lauten: 2. Mein höchster hort brich nit dein wort/ dz du zu mir thets sagen/ da ich dir klagt meins hertzen not/ ich muß sonst gar verzagen/ denn mich auff erd nichts höher frewt/ denn wenn ich thu ermessen/ was freud vnd gunst ich von dir hab/ kein zeit kan ich vergessen. 3. Jn hohem won scheint mir die Sonn/ so ich hertzlich anschaw dich/ wol es mir doch selten geschicht/ so sind mein freud gantz entwicht/ schafft als die zeit vor langem geit/ dieweil ich mich ergeben/ ach glück schick bald ein besser ziel/ der hoffnung wil ich gleben.

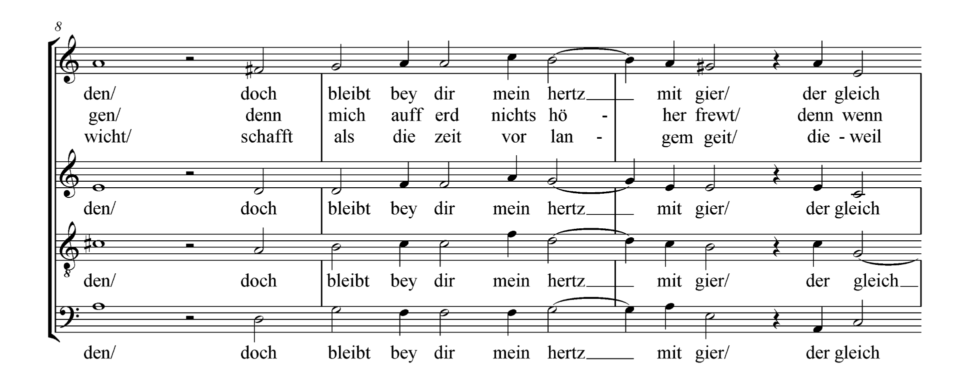
102 Vgl. Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600, S. 26.

103 Vgl. Sigmund Salminger (Hrsg.): Selectissimae necnon familiarissimae cantiones. Augsburg 1540, Nr. 78.

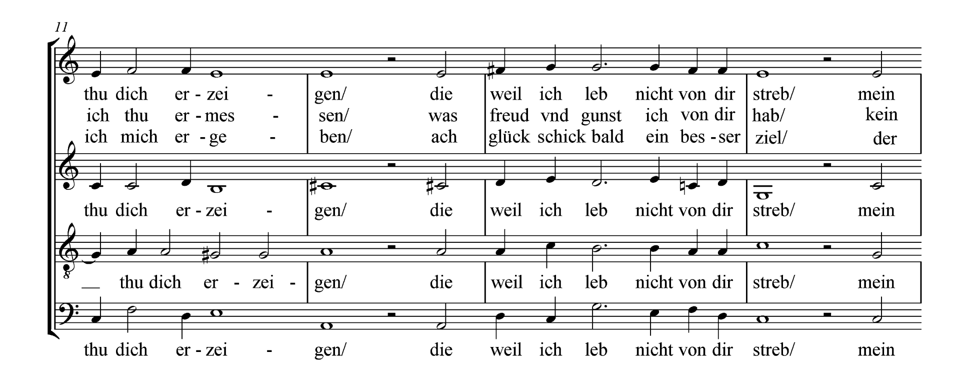
in der jeweils der Schluss nicht markiert wird. Eine uneindeutige Strophenform kann so unter Berücksichtigung der Vertonung identifiziert werden.[104]

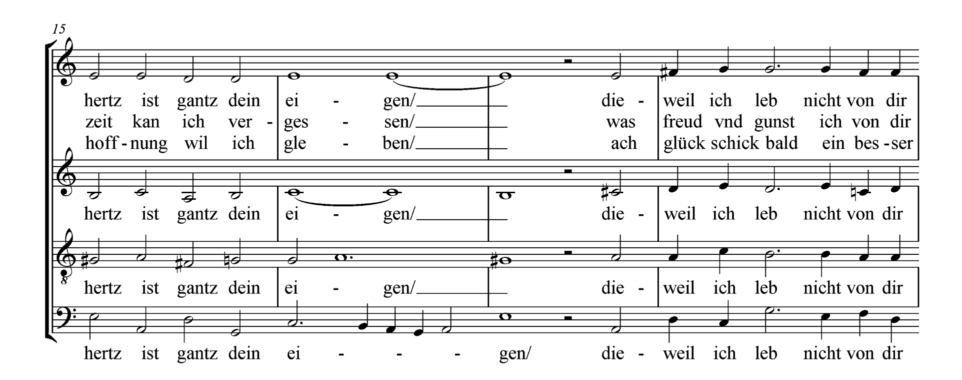


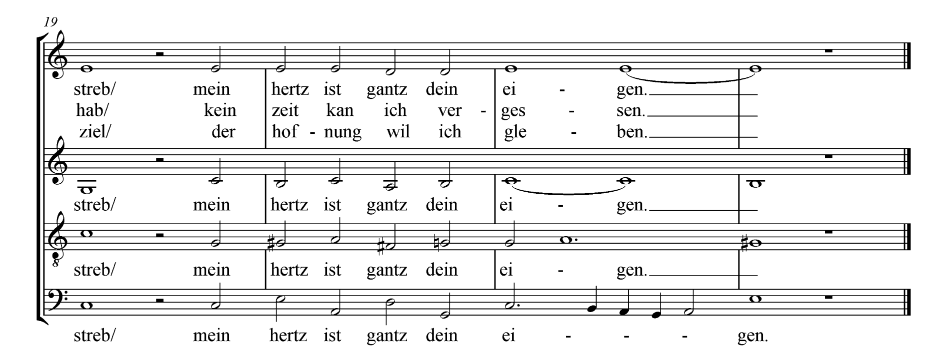




104 Für die pragmatische Umschrift der Notenbeispiele vgl. die editorischen Notizen in der Vorbemerkung.







Notenbeispiel 1: Jakob Meiland: *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (1575), Nr. VIII „Freundlicher heldt dich hat erwehlt“.

Die Argumentation mithilfe des Notentextes beweist damit zweierlei: Erstens sind die Liedtexte für eine Vertonung geschrieben und gedacht und weisen daher auch eine große Heterogenität in ihren Strophenformen auf – die enge Verbindung von

Lyrik und Lied im ausgehenden 16. Jahrhundert wird offensichtlich. Und zweitens zeigt sich eindrücklich, dass Lieder sich nicht eindimensional, also lediglich literatur- oder musikwissenschaftlich, betrachten lassen, sondern multiperspektivisch untersucht werden müssen, um aussagekräftige Erkenntnisse zu gewinnen.

Eine eindeutige formale Bestimmung der Textform ist schwierig. Auch wenn in Meilands Liedsammlung italienische Elemente nachweisbar sind, verwendet er doch noch keine italienischen Formen wie die Villanella oder die Canzonetta, sondern komponiert mehrstimmige deutsche Liedsätze mit relativer formaler Freiheit.[105] Dies zeigt sich beispielsweise am stark differierenden Umfang der Gedichte, der zwischen vier und zwölf Versen liegt (Nr. XI „Frisch auff gut Gsell laß rummer gahn" bzw. Nr. XVIII „Sequimini o Socii") und sich in der Länge der Vertonungen niederschlägt.

Die metrische Gestaltung der Texte erschwert die formale Analyse zusätzlich, da die meisten Liedsätze zwar ein jambisches Metrum aufweisen, aber nicht regelmäßig alternierend sind und durch einige Unregelmäßigkeiten, Elisionen und schwebende Betonungen gekennzeichnet sind, vgl. die erste Strophe in Nr. IIII „Wolauff gut Gsell von hinnen":[106]

Wolauff gut Gsell von hinnen/
mein bleibn ist nimmer hie/
der Mey der thut vns bringen/
den Feyl vnd grünen Klee/
im Waldt da hört man singen/
der klein Waldvöglein gsang/

105 Der Liedsatz Nr. III „Hertzlich thut mich erfreuwen" lässt sich aufgrund seiner Vertonung noch am ehesten als Kanzonenstrophe klassifizieren: Die acht Verse jeder Strophe sind kreuzgereimt und lassen sich in zwei Teile (V. 1–4 und V. 5–8) gliedern. Jeweils der zweite und vierte Textvers sind identisch vertont, was auf die strukturelle Gliederung der Kanzonenstrophe verweist: Der Aufgesang ist in zwei gleich gebaute Stollen unterteilt, denen in der Vertonung oftmals auch die gleiche Melodie zugrunde gelegt wird und die häufig durch einen Kreuzreim verbunden sind. Der Abgesang wird formal und musikalisch kontrastiv zum Aufgesang gestaltet, vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 100. Dies spräche für Meilands Orientierung an italienischen Kompositionsprinzipien und Formen, zeigt aber gleichzeitig auch Traditionsbewusstsein, da die Kanzonenstrophe als Stollenstrophe bereits in der mittelhochdeutschen Lyrik weit verbreitet war. Die Strophenform der Villanella besteht aus vier isometrischen Strophen mit drei bis acht Versen und meist charakteristischem Refrain, vgl. Donna G. Cardamone (Übs.: Helga Beste): Art. „Villanella – Villotta". In: MGG², Sachteil 9 (1998), Sp. 1518–1530.

106 Die Bezeichnungen Jambus, Trochäus etc. führt streng genommen erst Martin Opitz 1624 mit seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* in die deutsche Sprache ein. Aus pragmatischen Gründen werden sie hier auch für die Beschreibung der Liedtexte vor Opitz verwendet.

sie singn mit heller stimme
den gantzen Sommer lang.[107]

Die Strophe besteht aus acht kreuzgereimten Versen im jambischen Dreiheber mit abwechselnd weiblichen und männlichen Kadenzen. Um die gleichmäßige Silbenzahl von wechselseitig sieben und sechs Silben und damit ein regelmäßiges Metrum zu erreichen, werden in der ersten Strophe „Gesell" zu „Gsell" (V. 1), „bleiben" zu „bleibn" (V. 2) und „singen" zu „singn" (V. 7) um eine Silbe verkürzt (Elisionen). In V. 6 „der klein Waldvöglein gsang" müsste nach dem jambischen Versmaß mit alternierender Abfolge von unbetonter und betonter Silbe die Silbe „vög-„ betont werden, was gegen den natürlichen Wortakzent läuft. Diese schwebende Betonung wird musikalisch geglättet, indem den drei Silben „Wald-vög-lein" jeweils eine Viertelnote zugeordnet wird und sie so gleichwertig nebeneinander stehen.

Bei fünf Liedern (Nr. VI, IX, XV, XVI und XVII) lässt sich kein gleichmäßiges Metrum erkennen. Im 16. Jahrhundert herrschte in der Liedkultur metrisch gesehen eine große Vielfalt, die sich erst im Laufe der Zeit zu einer regelmäßigen Alternation entwickelte. Diese wurde dann im ausgehenden 16. Jahrhundert durch die kulturellen Importe aus Italien beschleunigt und kulminierte in Martin Opitz' Festschreibung im *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) (vgl. Kap. 5.2.4). Besonders bei den beiden Trinkliedern (Nr. XVI „Da truncken sie die liebe lange nacht", Nr. XVII „Was trag ich auff mein henden") wird eine lange Überlieferungstradition sichtbar.[108] Diese beiden Liedsätze sind bereits in Georg Forsters Liedsammlung Mitte des 16. Jahrhunderts aufgenommen worden und kursierten als gesellige Lieder wahrscheinlich mündlich oder handschriftlich überliefert noch früher unter den Menschen:

107 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. IIII, Bl. BB4v–CC1r, Str. I. Die weiteren Strophen lauten: 2. Ein kraut wechst in der Auen/ mit namen Wolgemut/ liebt sehr den schön Jungfrauwen/ darzu zu holderbüt/ die weißn vnd die roten Rosen/ helt man in grosser acht/ man kann gelt darauß lösen/ schön Krentz darauß gemacht. 3. Das freut Je lengr je lieber/ an manchem ende blüt/ bringt offt ein heimlichs Fieber/ wer sich nicht dar für hüt/ ich habs gar wol vernommen/ als was diß kraut vermag/ doch kan man dem für kommen/ messig lieb alle tag.

108 „Da truncken sie die liebe lange nacht", in: Forster: Der Fünffte theil/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein (1556), Tenor-Stimmbuch, Nr. 4, hier ist als Komponist des Liedsatzes Caspar Othmayr angegeben, sowie Forster: Der ander theil/ Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein (1540), Tenor-Stimmbuch, Nr. 43 mit Heinz Wolff als Komponist. „Was trag ich auff mein henden", in: Forster: Der ander theil/ Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein (1540), Tenor-Stimmbuch, Nr. 54 und 58, als Komponist wird Georg Vogelhuber genannt.

Da truncken sie die liebe lange nacht/
biß das der helle morgen anbrach/
der helle liechte morgen/
sie sungen vnd sprungen/
vnd waren fro/
vnd lebten on alle sorgen.[109]

Inhaltliche Vielfalt

Neben der formalen Heterogenität zeigen die 18 Liedsätze auch eine thematische Bandbreite. Die meisten Liedsätze stellen Liebeslieder (Nr. I, II, III, IV, VI, VII, IX, X, XIII) und Liebesklagen (Nr. V, VIII, XII, XV) dar, zudem sind vier Trinklieder (Nr. XI, XVI, XVII, XVIII) und ein Loblied auf die Musik (Nr. XIIII) vertreten. Diese Zusammenstellung ist kennzeichnend für Liedsammlungen des ausgehenden 16. Jahrhunderts und zeigt den alltäglichen ‚Sitz im Leben' der Liedsätze (vgl. Kap. 2.2). Gängig ist auch der Rückgriff auf bereits bekannte Texte, die aus weit verbreiteten Sammlungen wie Georg Forsters *Teutschen Liedlein* (1539–1556) oder Hans Otts *Hundert vnd fünfftzehen guten newen Liedlein* (1544) stammen.

Meilands Sammlung von 1575 weist wesentlich mehr Textkonkordanzen auf als sein erstes Werk von 1569.[110] Damit knüpfte der Komponist intensiver an die Liedtraditionen seiner Zeit an, indem er auf frühere und zeitgleiche Texte zurückgriff und diese neu vertonte. Von den 18 Liedtexten in Meilands Sammlung gibt es zu 15 Liedern Textkonkordanzen sowohl zu früheren Liedsammlungen als auch zu zeitgenössischen Lieddrucken.[111] Lediglich drei Liedtexte können als genuin ‚meiländisch' angesehen werden: Nr. VI „O Du mein einiger Augentrost", Nr. IX „Mein Augentrost sey wolgemut" und Nr. X „Ich weiß ein fräwlein hüpsch vnd fein". Diese Texte wurden später von anderen Komponisten wieder verwendet wie

109 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. XVI, Bl. EE2^{r}.

110 Vgl. hierzu Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600, S. 117.

111 Rolf Caspari nennt lediglich zwölf Konkordanzen (Nr. I–V, VIII, XI, XIII–XVII), ohne diese genauer aufzulisten, vgl. Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600, S. 52. Katharina Bruns zählt 13 Konkordanzen, vgl. Konkordanzen zwischen Liederbüchern der ersten und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, S. 252–262; und Konkordanzen zwischen den Sammlungen der Jahre 1570 bis 1630, S. 263–272; beide Tabellen in Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein. Vgl. auch Otto Holzapfel: Liedverzeichnis. Die ältere deutschsprachige, populäre Liedüberlieferung (in Zusammenarbeit mit dem Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern, Bruckmühl). 2 Bde. Hildesheim 2006.

beispielsweise der letztgenannte Text, der je zweimal von Nicolaus Rosthius und Valentin Haußmann vertont wurde.[112]

Als Textquellen für seine eigenen Kompositionen zog Meiland vor allem Georg Forsters fünfbändige Liedanthologie und die beiden Sammlungen Hans Otts heran, nutzte aber auch andere Liedsammlungen wie beispielsweise die *Fünff vnd sechzig teütscher Lieder* von Peter Schöffer der Jüngere und Matthias Apiarius (ca. 1536–1537). Neun Texte stammen aus Forsters Sammlungen, drei Texte finden sich bereits bei Ott. Zwei Texte stammen aus zwei Liedsammlungen um 1570 und drei Texte dürften wie oben ausgeführt von Meiland selbst verfasst worden sein. Mit Ausnahme des Liedtextes von Nr. XIII „Rosina wo war dein gestalt", der bereits in Arnt von Aichs Liederbuch um ca. 1514–1515 als Nr. 37 erscheint, sind die meisten Texte nicht früher als 1530 nachzuweisen; Meiland knüpft also überwiegend an das Liedrepertoire an, das etwa eine Generation vor ihm entstand und zu seiner Zeit überliefert wird.[113] Damit verortet er sich in der deutschsprachigen Liedtradition des 16. Jahrhunderts, betont aber durch seine eigenständigen Vertonungen die Fortentwicklung eben dieser Tradition – das Prinzip der ‚aemulatio veterum' wird deutlich.

Die 13 Liebeslieder lassen sich in vier Liebeswerbungen (Nr. I, II, VII, X), eine Liebesversicherung (Nr. III), drei Liebesklagen (Nr. V, VIII, XV), zwei Abschiedsklagen (Nr. IIII, XII) und drei Lob- und Preislieder (Nr. VI, IX, XIII) gliedern. Die zeitgenössische Liebeskonzeption, die in den Liedsätzen entworfen wird, hat sich seit dem 14. Jahrhundert nicht wesentlich geändert: Ein Mann wirbt erfolgreich um eine Frau, die beiden Liebenden sind sich einig, werden aber durch Klaffer gestört und müssen sich trennen, was zum Vorwurf der Treulosigkeit führt und in der Liebesabsage endet.

Meilands Liedsätze bieten keine neuen Liebeskonzepte, sondern knüpfen an mittelalterliche Traditionen und Vorstellungen von Liebe an. Dies zeigt sich beispielsweise im vierstrophigen Liedsatz Nr. V „Ich hort ein frewlein klagen", der in Aufbau und Inhalt an den Minnesang erinnert. Aus der weiblichen Perspektive wird die Situation eines Liebespaars geschildert, das am frühen Morgen durch den Wächter geweckt und getrennt wird:

---

112 Vgl. Rosthius: XXX. Newer lieblicher Galliardt […]. Der Erste Theil (1593), Nr. 23 sowie ders.: Der Ander Theil Newer Lieblicher Galliardt (1594), Nr. 5; Valentin Haußmann: Neue Teutsche weltliche Canzonette. Nürnberg 1596, Nr. 7 sowie ders.: Der ander Theil Deß Extracts auß […] Fünff Theilen der Teutschen Weltlichen Lieder. Nürnberg 1603, Nr. 12. Der Text aus Meilands Nr. VI „O Du mein einiger Augentrost" wird wieder von Thomas Mancinus in seiner Sammlung *Das Erste Buch Newer Lustiger/ vnd Höfflicher Weltlicher Lieder*. Helmstedt 1588, Nr. 11 vertont; den Text aus Nr. IX „Mein Augentrost sey wolgemut" verwendet auch Thomas Elsbeth im Liedsatz Nr. 27 in seinen *Neuen Ausserlesenen Weltlichen Liedern*. Frankfurt an der Oder 1599.

113 Vgl. Holzapfel: Liedverzeichnis. Die ältere deutschsprachige, populäre Liedüberlieferung, Bd. 2, S. 1192. Vgl. auch Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600, S. 62.

Jch hort ein frewlein klagen/
fürwar ein weiblich bild/
Jr hertz wolt jr verzagen
gegn einm knaben milt/
sprach sich die fraw mit züchte/
er ligt mir an der brüste/
der mir der liebste ist.

Sie lagen bey einander/
nit gar ein halbe stund/
Der Wechter an der zinnen/
den hellen tag verkund/
sein Hörnlein thet er schellen/
Fraw wecket euwern gsellen/
denn es ist an der zeit.

So wil ich jn nit wecken/
den liebsten Bulen mein/
Jch förcht daß ich jn schrecke/
das junge hertze sein/
ach Gott es thut mit leyden/
wir zwey müssen vns scheiden/
meim hertzen geschicht weh.

Ach scheiden jmmer scheiden/
wer hat dich doch erdacht/
Du hast mein jungs hertze
auß freud in traurn bracht/
hast auch mir mein jungs hertze/
auß freuden bracht in schmertzen/
alde ich fahr dahin.[114]

Die Zusammenkunft einer höher gestellten Dame mit ihrem Geliebten, die nur kurz (eine Nacht) währt und vom Wächter mit seinem Horn (Str. II, V. 5) unterbrochen und beendet wird, verbunden mit unmarkierter wörtlicher Rede aller Beteiligten (Erzählinstanz, Dame, Wächter, Geliebter), bildet die charakteristische Grundsituation eines Tagelieds aus dem Minnesang.[115] Auch Topoi wie der Natureingang mit Bezug zur Jahreszeit wie beispielsweise im Lied Nr. II „Wie schön blüt vns der Meye“ (überwiegend Sommerszenarien mit dem Monat Mai) oder die Na-

114 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. V, Bl. CC1^{v}–CC2^{r}.

115 Vgl. Günther Schweikle: Minnesang (Sammlung Metzler 244). 2., korrigierte Auflage. Stuttgart/Weimar 1995, S. 137–140.

tur mit Fauna (v. a. Vögel wie Lerche, Nachtigall, Kuckuck) und Flora (Heideröslein, Rosen, Vergissmeinnicht) sind häufig vorhanden, so im Liedsatz Nr. III (Str. I und II):

> Hertzlich thut mich erfreuwen
> die frölich Sommerzeit/
> all mein geblüt verneuwen/
> der Mey viel wollust geit/
> die Lerch thut sich erschwingen
> mit jhrem hellen schall/
> Lieblich die Vöglein singen/
> darzu die Nachtigal.
>
> Der Guckguck mit seim schreien
> macht frölich jederman/
> deß abends frolich Reyen/
> die Meidlein wolgethan/
> spacieren zu den Brunnen
> pflegt man in dieser zeit/
> all Welt sucht freud vnd wonne/
> mit reisen fernn vnd breit.[116]

Neben dem topischen pastoralen Setting spricht das Sprecher-Ich in den meisten Liebesliedern aus einer männlichen Perspektive ein weibliches Gegenüber, also eine Frau bzw. die Geliebte an, aber es gibt kaum allgemeine Aussagen über die Frauen als Kollektiv. Die umworbene geliebte Frau wird entweder als „Jungfräwlein" und „fräwlein" (Nr. I, II, IIII, V, X), als „meidlein" (Nr. III, VI, XII) oder mit Kosenamen wie „hertzallerliebste" (Nr. VII) und „Augentrost" (Nr. VI, IX) bezeichnet – die Liedtexte bleiben in der zeitgenössischen Topik wie auch in den ästhetischen Beschreibungskategorien der Frau verhaftet, die auf das äußere Erscheinungsbild reduziert sind: So werden im Lied Nr. X „Ich weiß ein fräwlein hüpsch vnd fein" Mund, Oberkörper und Figur beschrieben: „Jr mündlein rot jr brüstlein weiß/ jr leib geziert mit gantzem fleiß" (Str. II, V. 1f.).[117] Und in der Abschiedsklage Nr. XII „Alde ich muß mich scheiden" wird die Beschreibung noch weiter auf den Kopf eingegrenzt (Str. I, V. 6–9):

116 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. III, Bl. BB3^{v}–BB4^{r}. Die dritte Strophe lautet: Es grunet in dem Walde/ die Bäumlein blühn frey/ die Rößlein auff dem Felde/ von Farben mancherley/ ein blümlein steht im garten/ das heist Vergiß nit mein/ das edle kraut Wegwarten/ macht guten Augenschein.

117 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. X, Bl. DD1^{r}.

frew dich meidlein der stund/
sie tregt ein goldfarbs hare/
zwey braune äuglein klare/
vnd lacht jr roter mund.[118]

Zwei Liedsätzen liegt eine Dialogsituation zugrunde: In der Liebesklage Nr. VIII „Freundlicher heldt dich hat erwehlt" proklamiert eine weibliche Sprecherin in der ersten Strophe die räumliche Trennung von ihrem Geliebten, während „mein hertz [...] gantz dein eigen" ist (Str. I, V. 8).[119] In der zweiten und dritten Strophe bittet und wirbt dann das männliche Sprecher-Ich um weitere „freud vnd gunst" (Str. II, V. 7) der angebeteten Frau und hofft auf Erhörung. Auch im die Sammlung eröffnenden Lied „Jungfräwlein soll ich mit euch gahn" sind die vier Strophen zwischen einem männlichen (Str. I, III, IV) und einem weiblichem Sprecher-Ich (Str. II) aufgeteilt und stellen eine erfolgreiche Liebeswerbung dar:

Jungfräwlein soll ich mit euch gahn
in ewren Rosen garten/
vnd da die rotn Rößlein stan/
die feinen vnd die zarten/
vnd auch ein Baum der blüet/
von ästen ist er weit/
vnd auch ein küler brunnen/
der auch darunter leit.

Jn meinen garten kumpst du nit
zu diesem morgen früe/
den Gartenschlüssl find stu nicht/
er ist verborgen schone/
er ligt so wol verborgen/
er ligt in guter hut/
der Knab darff weiser lehre/
der mir den gartn auffthut.

Mein garten der ist gezieret
mit manchen Blümelein schon/
darinn da thut spacieren
ein Jungfräwlein wolgethan/
ich durfft nicht vmb sie werben/
es was allein mein schult/

118 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. XII, Bl. DD2^{v}–DD3^{r}.

119 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. VIII, Bl. CC3^{v}–CC4^{r}.

viel lieber wolt ich sterben/
eh ich verlier jhr huld.

Jn meines lieben Buln garten
da ist der frewden gar viel/
wolt Gott ich solt jhr warten/
es wer mein fug vnd mein will/
die roten Rößlein brechen/
vnd es ist an der zeit/
ich hoff ich wöls erwerben/
die mir im Hertzen leit.[120]

Mit erotischer Metaphorik wirbt der Mann um seine Angebetete („die roten Rößlein brechen“, Str. IV, V. 5), was die Frau zunächst mit einem Hinweis auf das fehlende Wissen des Mannes ablehnt („der Knab [be]darff weiser lehre“, Str. II, V. 7). In der Bezeichnung des Mannes für seine Geliebte als „Buln“ (Str. VI, V. 1) zeigt sich dann die zumindest von Seiten des Mannes fortgeschrittene Intimität zwischen den beiden Dialogpartnern. Aber auch diese beiden Liedtexte stellen keine außergewöhnlichen Inhalte dar, sondern gehören zu den Texten, die bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt und verbreitet sind.

Das Lob- und Preislied Nr. XIII „Rosina wo war dein gestalt“ nimmt unter den Liebesliedern insofern eine Sonderrolle ein, als dass die Geliebte in drei Strophen mit verschiedenen antiken griechischen Mythen verglichen wird und jeweils als Siegerin aus dem Vergleich hervorgeht:

Rosina wo war dein gestalt/
bey König Paris leben/
Da er den Apffl hett in gewalt/
der allerschönsten zu geben/
Fürwar glaub ich/ Hett Paris dich
mit deiner schön gesehen/
Venus war nicht begabt damit/
der preiß wer dir vergehen.

Hett dich Virgilius erkannt/
weil er bedacht zu schreiben/
Von Helena auß Griechen land/
jr zier ob allen Weiben/
So hett er dir viel mehr denn jr/
der schöne zu gemessen/

120 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. I, Bl. BB1^{v}–BB2^{r}.

Mit der du hast mich hart vnd fast/
gewaltiglich besessen.

Jch weiß hett Pontus seiner zeit
gesehen deines gleichen/
Sidonia hett müssen weit/
von deiner lieb entweichen/
Vnd andre viel/ darumb ich wil/
jr aller kein nicht rewen/
Gantz eigen dein der wil ich seyn/
dieweil ich leb in treuwen.[121]

In der Tradition des Renaissancehumanismus verwendet das männliche Sprecher-Ich Schönheits-Darstellungen aus der griechischen Mythologie, um seine Geliebte zu loben: In der ersten Strophe wird auf den Wettstreit der schönsten Frauen um den Apfel des Paris Bezug genommen, den die Geliebte erhalten hätte, da nicht einmal die ursprüngliche Gewinnerin Venus deren Schönheit überbieten könnte. Die zweite Strophe knüpft an Vergils Beschreibung der schönen Helena aus Griechenland an, die nach Ansicht des Sprechers nicht mit seiner Angebeteten mithalten kann, und die dritte Strophe vergleicht die Beziehung zwischen Pontus und Sidonia aus einem ursprünglich französischen und Mitte des 15. Jahrhunderts ins Deutsche übersetzten Prosaroman mit der Begeisterung, die Pontus für die Geliebte des Sprechers hätte aufbringen müssen.[122] Mittels der drei Strophen wird beginnend mit dem antiken griechischen Wettstreit nach Homer über den römischen Dichter Vergil hin zur mittelalterlichen Erzählung eine Genealogie der Schönheit entwickelt, die direkt zur im Text angesprochenen geliebten Frau führt.

Ein vierstimmiger (Nr. XI) und drei fünfstimmige Liedsätze (Nr. XVI, XVII, XVIII) bilden die Gruppe der Trinklieder, die das Lob des Weines singen: In geselliger Runde wird die Nacht hindurch dem Alkoholgenuss gefrönt (Nr. XVI „Da truncken sie die liebe lange nacht/ biß das der helle morgen anbrach“, V. 1f.), bis die Sorgen vergessen sind und Kraft für den Alltag gesammelt ist (Nr. XVIII „Von allen sorgen freyt/ […] Er gibt mir gute krafft“, V. 8–12). Metrisch-strukturell und inhaltlich sind diese Texte einfach gebaut, was sich in unregelmäßigem Versbau, unterschiedlichen Silbenzahlen und unklaren Reimschemata zeigt. Aus musikalischer Perspektive bieten die beiden Liedsätze Nr. XI „Frisch auff gut Gsell laß rummer

121 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. XIII, Bl. DD3^{v}–DD4^{r}.

122 Vgl. Dominik Höink: Weltliche deutsche Lieder in Messvertonungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine erste Annäherung an das Repertoire. In: Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol. Hrsg. von Andrea Ammendola/Daniel Glowotz/Jürgen Heidrich. Göttingen 2012, S. 65–81, hier S. 78f.

gahn“ als Rundtanz und Nr. XVII „Was trag ich auff mein henden“ in der Tenorlied-Tradition Einblicke in die Kontinuitäten von Liedformen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (vgl. Kap. 3.1).

Das Spektrum der Liedsammlung wird besonders durch den letzten Liedsatz Nr. XVIII „Sequimini ô Socij“ erweitert. In der zwölfzeiligen Strophe mit kreuzgereimten abwechselnd lateinischen achtsilbigen und deutschen sechssilbigen Zeilen werden lateinische Phrasen veralbert, indem sie mit deutschen Versatzstücken kombiniert werden und damit die ausgelassene, fröhliche Stimmung des Liedsatzes veranschaulichen:

> Sequimini ô Socij,
> Wolher mit an den Reyn/
> Lætamini, vos Ebrij,
> Da trinckt man guten wein/
> Vinum mœstis fert gaudium,
> Macht enge Seckel weit/
> Mutisq, date loquium,
> Von allen sorgen freyt/
> Cum bibo semel bis aut ter,
> Den edlen Traubensafft/
> Tunc cano Musicaliter,
> Er gibt mir gute krafft.[123]

Das die Abteilung der fünfstimmigen Liedsätze eröffnende Loblied Nr. XIIII „Weil ich gross gunst/ trag zu der kunst/ der Sengerei“ preist die Musik und den gemeinsamen Gesang, der möglichst täglich angestimmt werden soll, um Melancholie zu vertreiben und Fröhlichkeit zu erwecken. Der Text zu diesem Liedsatz kursierte bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beispielsweise bei Ludwig Senfl sowie in den *Fünff vnd sechzig teütschen Liedern* von Peter Schöffer dem Jüngeren und Matthias Apiarius.[124] Auch zeitgenössische andere Vertonungen dieses Textes gibt es, so einen dreistimmigen Satz von Otto Siegfried Harnisch in seinen *Newen kurtzweiligen Teutschen Liedtlein* (1587), der die Sammlung eröffnet (vgl. Kap. 3.3).[125] Meiland vertont die erste Strophe dieses Liedsatzes mit zwölf paargereimten Versen, bestehend aus elf viersilbigen Zeilen und einem Achtsilber im jambischen regelmäßig alternierenden Versmaß:

---

123 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. XVIII, Bl. EE3^{v}–EE4^{r}.

124 Vgl. Ludwig Senfl: „Weil ich groß gunst/ trag zu der kunst der Singerei“, in: Forster: Der Vierdt theyl/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein (1556), Nr. VII sowie in: Fünff vnd sechzig teütscher Lieder/ vormals imm truck nie vßgangen (ca. 1536–1537), Nr. 1.

125 Weitere Textkonkordanzen bietet Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 262.

Weil ich groß gunst
trag zu der kunst/
der Sengerey/
mag ich wol frey
sie loben hoch/
wiewol ich doch
selbst nit vernimm/
die wenig stimm/
noch liebt mir sehr/
dieselbig lehr/
zu allerfrist/
weil sie so frey vnd kunstreich ist.[126]

Jakob Meiland griff für seine Liedsätze auf bereits vorhandene Liedanthologien zurück und verwendete zahlreiche Texte aus Liedsammlungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Dies spiegelt auch die thematische Vielfalt und besonders die zeitgenössische Liebeskonzeption wider, die noch weitgehend traditionellen Mustern und Vorstellungen verhaftet ist. Eine „inhaltliche Italienisierung des deutschen Liedes seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts“[127] mit Bezug zur Tradition des Petrarkismus mit der Beschreibung des Liebesschmerzes und der Auffassung der Liebe als „Spannung und Widerspruch“, wie Rolf Caspari sie für die von den drei Villanellen-Bänden Jacob Regnarts beeinflussten Liedsammlungen beschreibt, findet bei Meiland noch nicht statt.[128] Die heterogene Zusammenstellung mit zahlreichen Liebesliedern, einigen Trinkliedern und einem Loblied auf die Musik lässt zudem Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Praxis des Liedersingens zu (vgl. Kap. 2.3): Geistliches und Weltliches, Fröhliches und Klagendes, Altes und Neues stehen nebeneinander. Alltägliche Sachverhalte werden beim Musizieren zur Sprache bzw. zu Gehör gebracht.

Musikalische Gestaltung

So vielfältig die formale Struktur und die thematisch-inhaltliche Bandbreite von Meilands *Neuwen außerlesenen Teutschen Gesäng* sind, so unterschiedlich zeigt sich auch die musikalische Gestaltung der Liedsätze. Alle fünfstimmigen Liedsätze (Nr. XIIII bis XVIII) sind jeweils einstrophig und wesentlich umfangreicher als die vierstimmigen Lieder. Sie bieten zudem eine innovativere und abwechslungs-

126 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. XIIII, Bl. DD4^{v}–EE1^{r}.

127 Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600, S. 39.

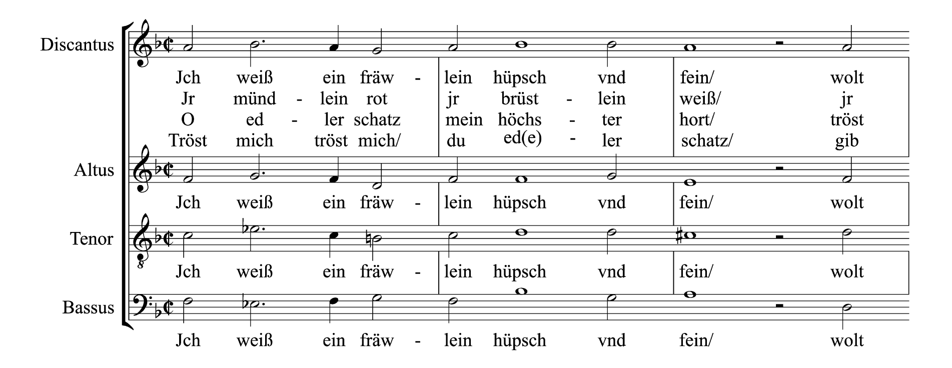
128 Elisabeth Dahmen: Die Wandlungen des weltlichen deutschen Liedstils im Zeitraum des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Frühbarock. Königsberg 1933, Bottrop 1934, S. 50, zitiert nach Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600, S. 39.

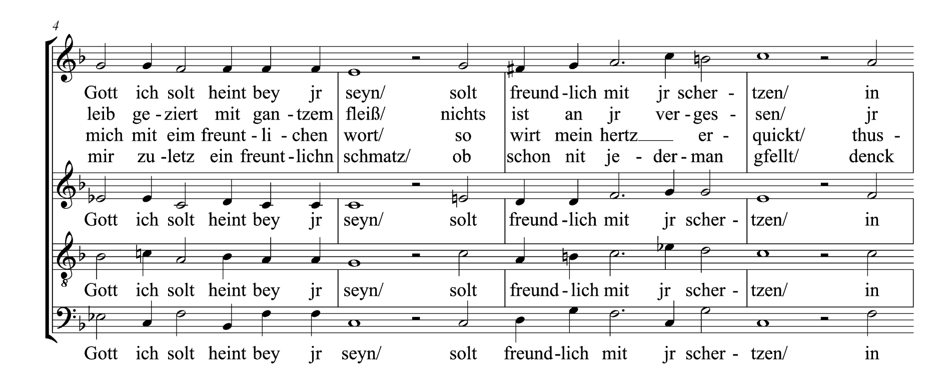
reichere Vertonung als die vierstimmigen Strophenlieder, deren musikalische Gestaltung an die Strophenformen der Texte gebunden ist. Textwiederholungen einzelner Phrasen, eine imitatorische und aufgelockerte Satzfaktur lassen sich schwieriger in einem Strophenlied umsetzen. Die 13 vierstimmigen Liedsätze sind fast ausnahmslos streng homophon und akkordisch gesetzt und stehen in der Tradition des Kantionalsatzes.[129] Exemplarisch wird dies am Liedsatz Nr. X „Jch weiß ein fräwlein hüpsch vnd fein" sichtbar (vgl. Abb. 2):

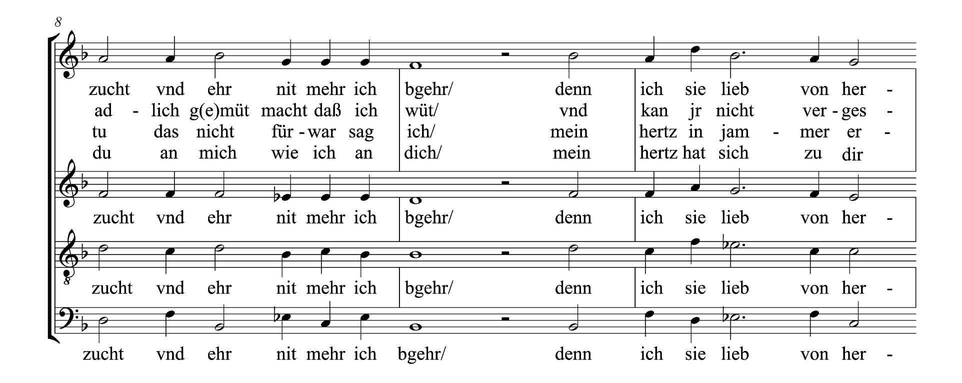


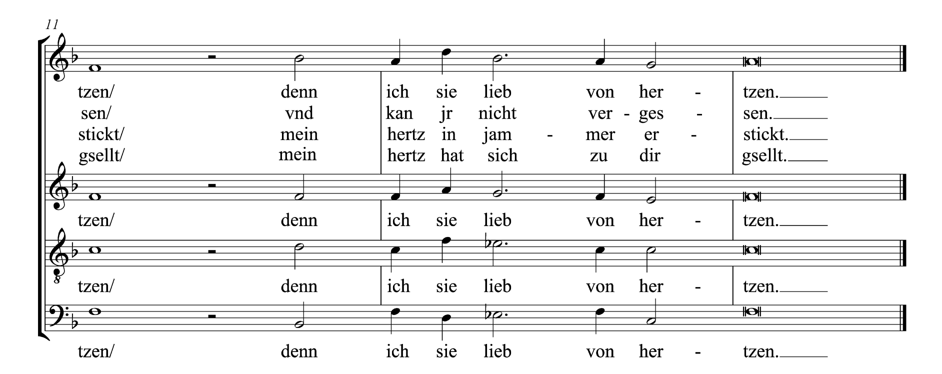
Abb. 2: Jakob Meiland: *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng*. Frankfurt am Main 1575, Discantus-Stimmbuch, Nr. X „Jch weiß ein fräwlein hüpsch vnd fein", Bl. DD1r. Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 156. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek München.

129 Vgl. Roller: Musikpflege und Musikerziehung in der Reichsstadt Heilbronn, S. 32–34. Beim Kantionalsatz handelt es sich um einen vierstimmigen Satz mit Melodie in der Oberstimme, der nach einem Ausgleich von polyphoner Selbstständigkeit der Einzelstimmen und homophoner Übereinstimmung des Satzes zur Wahrung der Textverständlichkeit strebt. Es gelten die Stimmführungsregeln des Kontrapunkts, das vorherrschende Kompositionsprinzip ist die Verwendung der tonleitereigenen Akkorde.


Discantus
Jch weiß ein fräw - lein hüpsch vnd fein/ wolt
Jr münd - lein rot jr brüst - lein weiß/ jr
O ed - ler schatz mein höchs - ter hort/ tröst
Tröst mich tröst mich/ du ed(e) - ler schatz/ gib
Altus
Jch weiß ein fräw - lein hüpsch vnd fein/ wolt
Tenor
Jch weiß ein fräw - lein hüpsch vnd fein/ wolt
Bassus
Jch weiß ein fräw - lein hüpsch vnd fein/ wolt


4
Gott ich solt heint bey jr seyn/ solt freund - lich mit jr scher - tzen/ in
leib ge - ziert mit gan - tzem fleiß/ nichts ist an jr ver - ges - sen/ jr
mich mit eim freunt - li - chen wort/ so wirt mein hertz er - quickt/ thus -
mir zu - letz ein freunt - lichn schmatz/ ob schon nit je - der - man gfellt/ denck
Gott ich solt heint bey jr seyn/ solt freund - lich mit jr scher - tzen/ in
Gott ich solt heint bey jr seyn/ solt freund - lich mit jr scher - tzen/ in
Gott ich solt heint bey jr seyn/ solt freund - lich mit jr scher - tzen/ in


8
zucht vnd ehr nit mehr ich bgehr/ denn ich sie lieb von her -
ad - lich g(e)müt macht daß ich wüt/ vnd kan jr nicht ver - ges -
tu das nicht für - war sag ich/ mein hertz in jam - mer er -
du an mich wie ich an dich/ mein hertz hat sich zu dir
zucht vnd ehr nit mehr ich bgehr/ denn ich sie lieb von her -
zucht vnd ehr nit mehr ich bgehr/ denn ich sie lieb von her -
zucht vnd ehr nit mehr ich bgehr/ denn ich sie lieb von her -

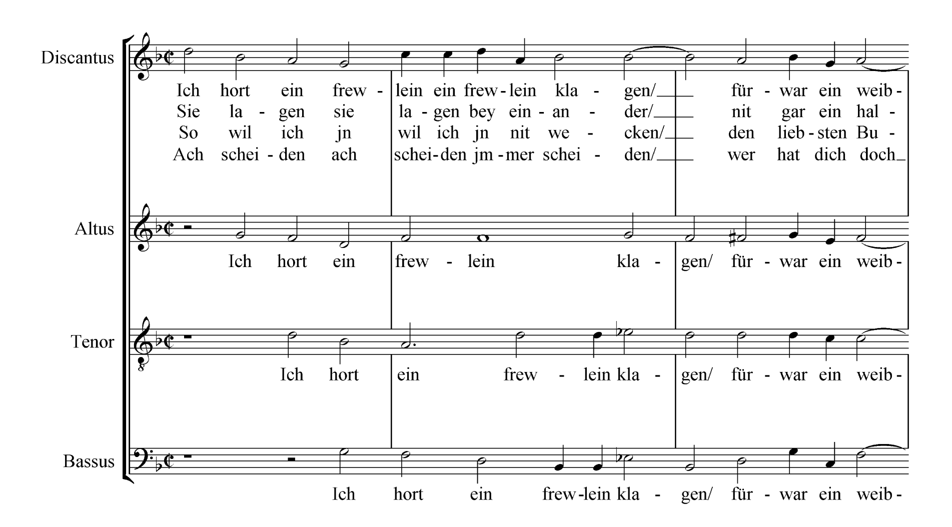


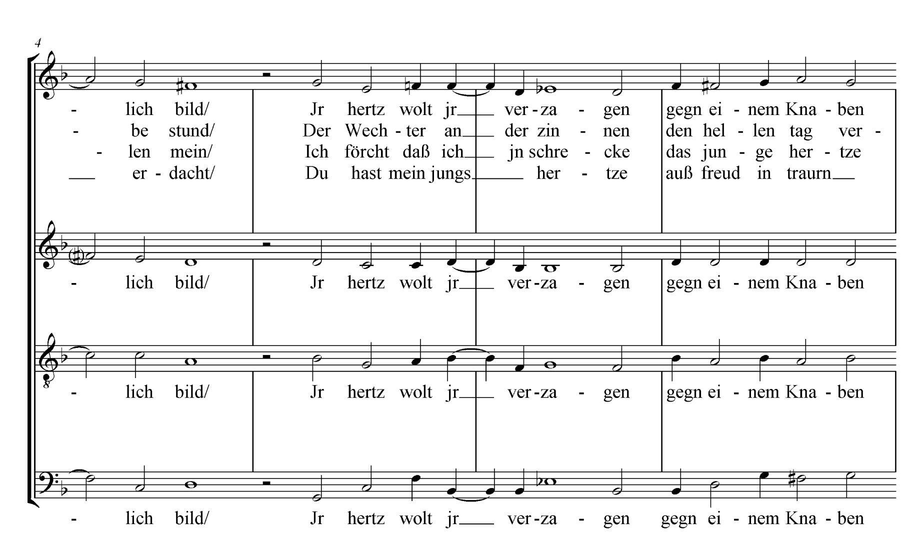
Notenbeispiel 2: Jakob Meiland: *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (1575), Nr. X „Jch weiß ein fräwlein hüpsch vnd fein".

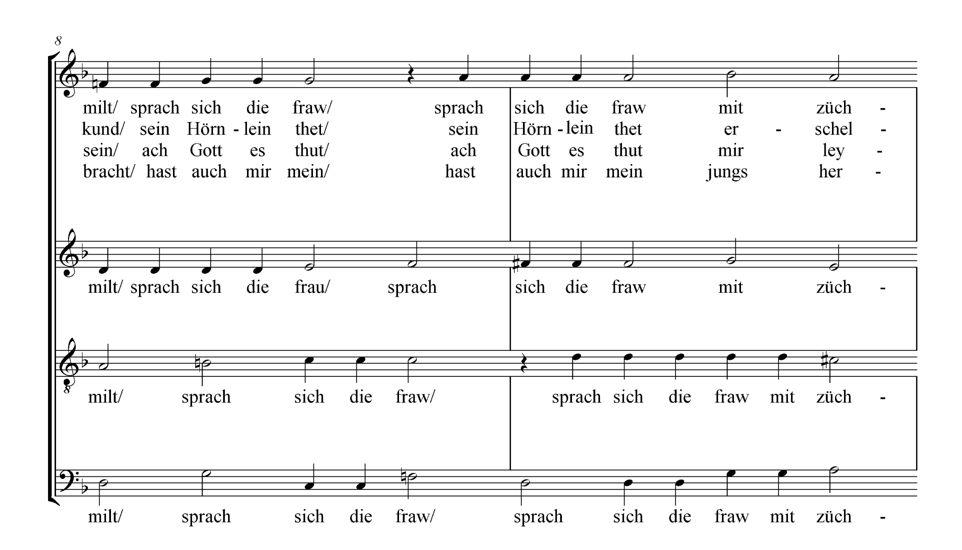
Die Satzstruktur ist folgendermaßen aufgebaut: Die Melodie des Liedsatzes liegt im Discantus, das Fundament im Bassus, und die beiden Mittelstimmen Altus und Tenor füllen das Gerüst der beiden Außenstimmen aus. Meiland verwendet in seiner Kompositionsweise überwiegend Grundakkorde sowie einige wenige Sextakkorde (meist Wechselakkorde) und zeigt sich hierin als überzeugter „Diatoniker".[130] Die Tonart in dem vorliegenden Liedsatz ist F-Dur. Im tonalen Umfeld der Liedsätze in dieser Liedsammlung verbinden sich das zeitgenössisch noch vorherrschende System der Kirchentonarten und die schon beginnende Dur-Moll-Tonalität: Neun Lieder stehen in D dorisch (Nr. IIII, IX, XIII) und G dorisch (Nr. V, XI, XII, XVII) sowie G mixolydisch (Nr. II, VI), neun lassen sich den modernen Tonarten zuordnen (Nr. I, III, VII, X, XIIII, XVI, XVIII in F-Dur, Nr. XV in C-Dur und Nr. VIII in A-Moll). Alle Liedsätze stehen außerdem im alla-breve-Takt (₵), das heißt, dass eine halbe Note zur Zählzeit einer Takteinheit wird.

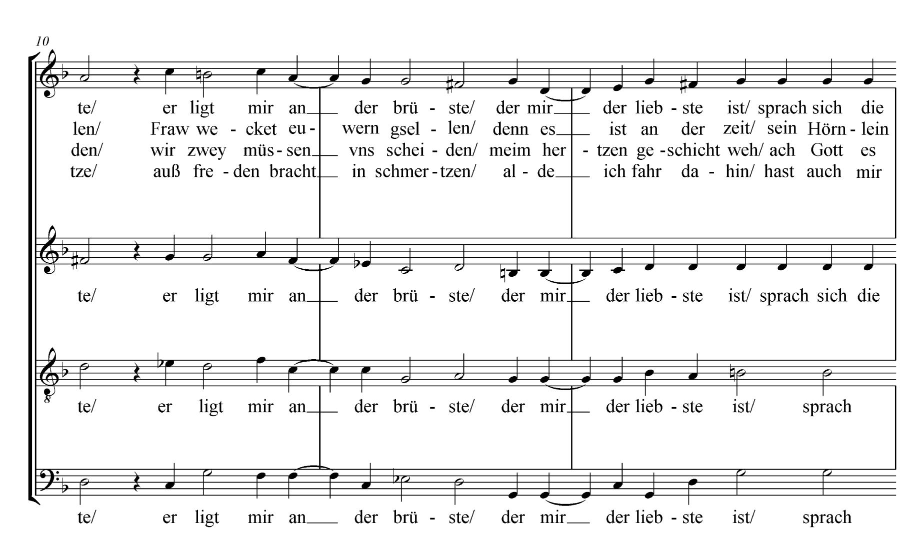
Einige Sätze weisen einzelne polyphone Strukturen auf, die den homophon-akkordischen Satz auflockern, wie beispielsweise der fugatoartige Beginn in Nr. V „Jch hort ein frewlein klagen", bei dem die einzelnen Stimmen im Abstand einer halben Note vom Discantus zum Bassus mit demselben Dreitonmotiv anfangen. Altus und Bassus setzen in tonaler Beantwortung, der Tenor in realer Wiederholung des Motivs aus dem Discantus ein. Zumindest für die erste Strophe des insgesamt vier Strophen umfassenden Liedsatzes lässt sich dies als zunehmend fokussierte Aufmerksamkeit der vier Stimmen für das klagende Mädchen interpretieren.

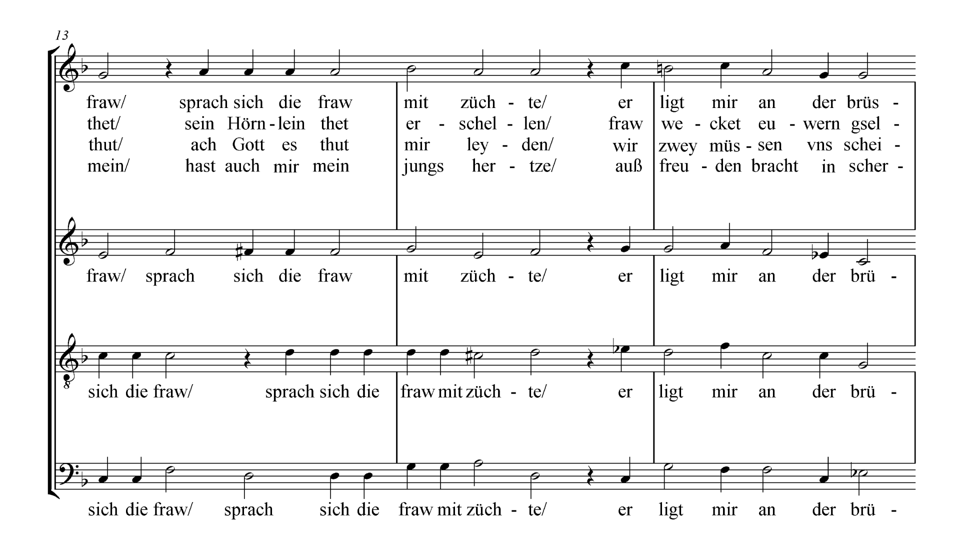
130 Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 23 und 29.

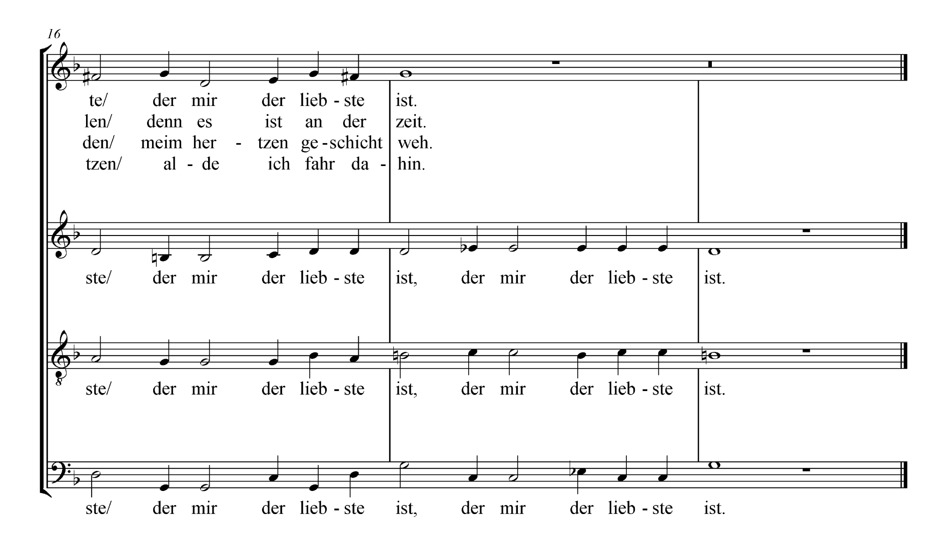

Discantus
Ich hort ein frew - lein ein frew - lein kla - gen/ für - war ein weib -
Sie la - gen sie la - gen bey ein - an - der/ nit gar ein hal -
So wil ich jn wil ich jn nit we - cken/ den lieb - sten Bu -
Ach schei - den ach schei - den jm - mer schei - den/ wer hat dich doch
Altus
Ich hort ein frew - lein kla - gen/ für - war ein weib -
Tenor
Ich hort ein frew - lein kla - gen/ für - war ein weib -
Bassus
Ich hort ein frew - lein kla - gen/ für - war ein weib -


4
- lich bild/ Jr hertz wolt jr ver - za - gen gegn ei - nem Kna - ben
- be stund/ Der Wech - ter an der zin - nen den hel - len tag ver -
- len mein/ Ich förcht daß ich jn schre - cke das jun - ge her - tze
er - dacht/ Du hast mein jungs her - tze auß freud in traurn
- lich bild/ Jr hertz wolt jr ver - za - gen gegn ei - nem Kna - ben
- lich bild/ Jr hertz wolt jr ver - za - gen gegn ei - nem Kna - ben
- lich bild/ Jr hertz wolt jr ver - za - gen gegn ei - nem Kna - ben


8
milt/ sprach sich die fraw/ sprach sich die fraw mit züch -
kund/ sein Hörn - lein thet/ sein Hörn - lein thet er - schel -
sein/ ach Gott es thut/ ach Gott es thut mir ley -
bracht/ hast auch mir mein/ hast auch mir mein jungs her -
milt/ sprach sich die frau/ sprach sich die fraw mit züch -
milt/ sprach sich die fraw/ sprach sich die fraw mit züch -
milt/ sprach sich die fraw/ sprach sich die fraw mit züch -


10
te/ er ligt mir an der brü - ste/ der mir der lieb - ste ist/ sprach sich die
len/ Fraw we - cket eu - wern gsel - len/ denn es ist an der zeit/ sein Hörn - lein
den/ wir zwey müs - sen vns schei - den/ meim her - tzen ge - schicht weh/ ach Gott es
tze/ auß fre - den bracht in schmer - tzen/ al - de ich fahr da - hin/ hast auch mir
te/ er ligt mir an der brü - ste/ der mir der lieb - ste ist/ sprach sich die
te/ er ligt mir an der brü - ste/ der mir der lieb - ste ist/ sprach
te/ er ligt mir an der brü - ste/ der mir der lieb - ste ist/ sprach



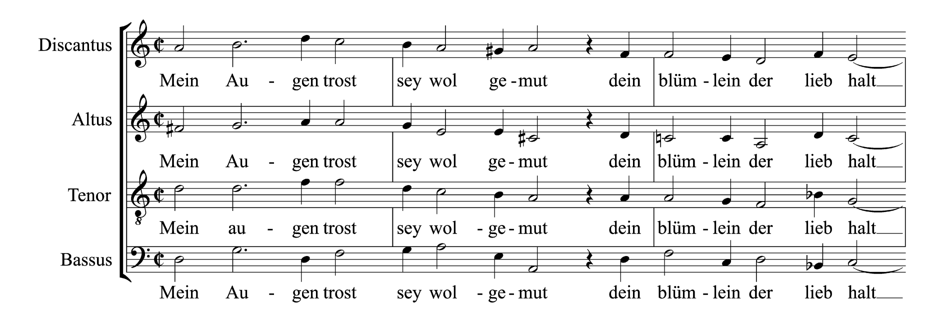


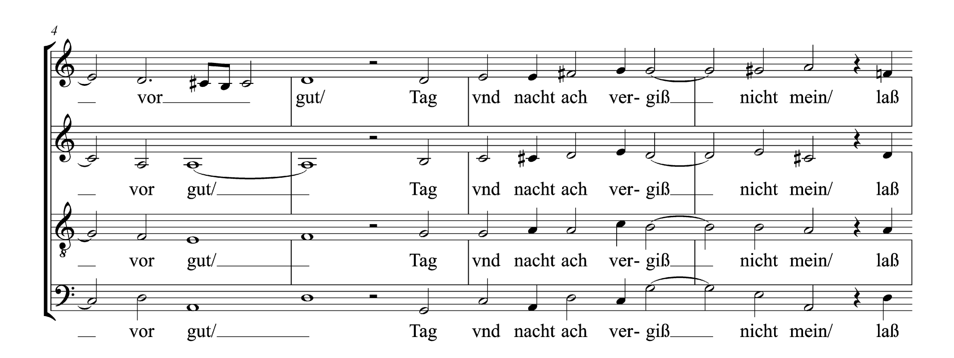
Notenbeispiel 3: Jakob Meiland: *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (1575), Nr. V „Jch hort ein frewlein klagen“.

Weitere Elemente, die den Kantionalsatz aus seinem strengen System lösen, sind überraschende Akkordverbindungen wie in Nr. I „Jungfräwlein, soll ich mit euch gahn“, wenn Meiland auf dem relativ engen Raum von sechs halben Notenwerten eine Quintfallsequenz von F-Dur über A-Dur, D-Dur, G-Dur und C-Dur wieder zurück nach F-Dur homorhythmisch in allen vier Stimmen durchschreitet. Auch harmonische Wendungen wie die picardische Dur-Schlussterz in fünf Liedsätzen

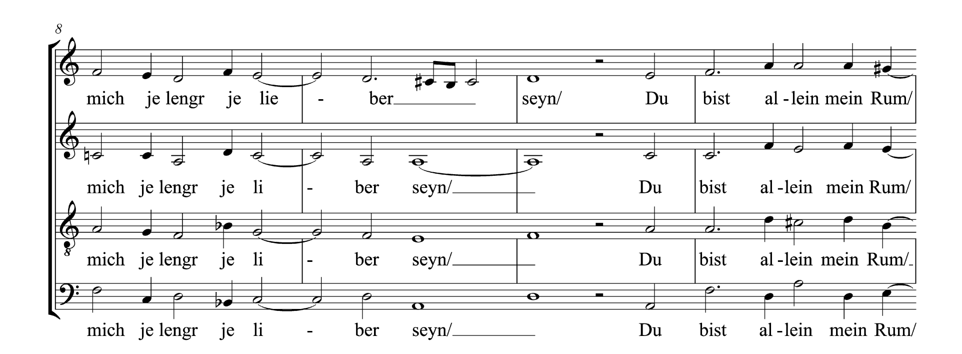
(Nr. III, V, XI, XII, XIII), eine plagale Schlusskadenz (Nr. V, VI) oder das Ende eines Liedsatzes auf der Dominante E-Dur zur Grundtonart A-Moll, also im Halbschluss (Nr. VIII), setzt Meiland effektvoll ein und beweist seine kompositorischen Fähigkeiten.

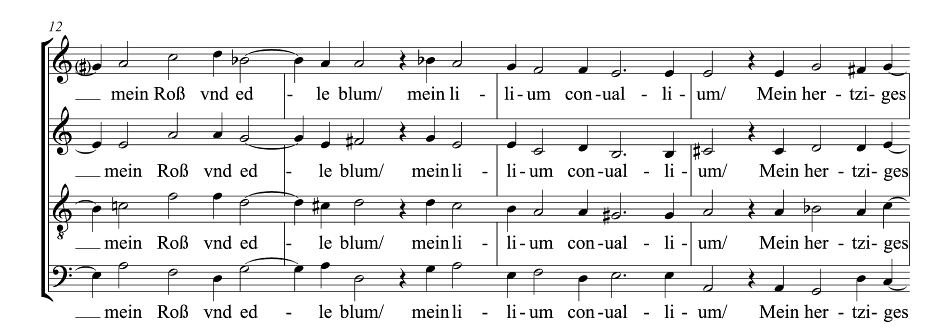
Es gibt keine textausdeutenden Verzierungen und Ornamentik, da bei Strophenliedern die einzelnen Strophen auf dieselbe Melodie gesungen werden – sie lassen sich deswegen kaum in die Vertonung integrieren. Der musikalische Aufbau der Liedsätze richtet sich nach den einzelnen Textzeilen, die wiederum rhythmisch-deklamatorisch behandelt und syllabisch in Musik gesetzt werden, auf jeden Ton entfällt also eine Textsilbe.[131] Dabei fallen Wort- und Versakzente mit den betonten, längeren Notenwerten teilweise zusammen wie im Lied Nr. IX „Mein Augentrost sey wolgemut“:

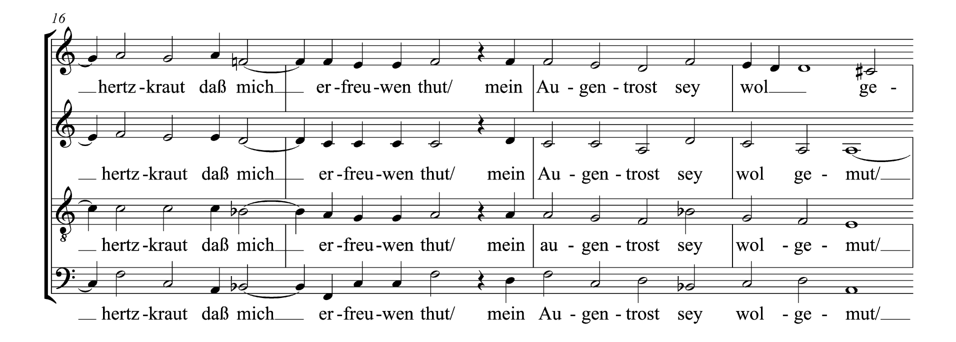


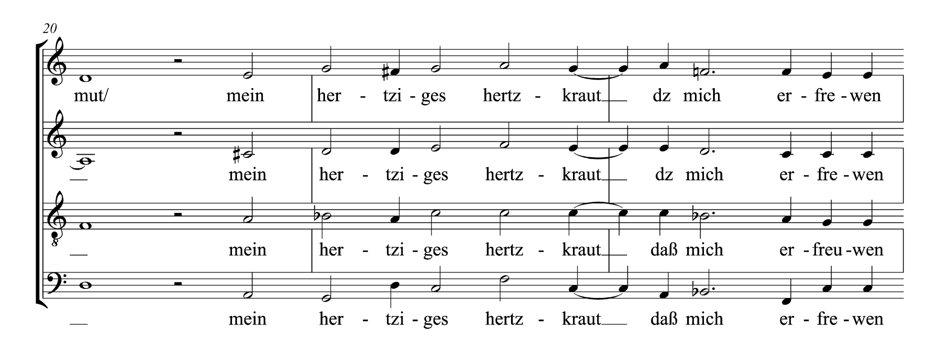


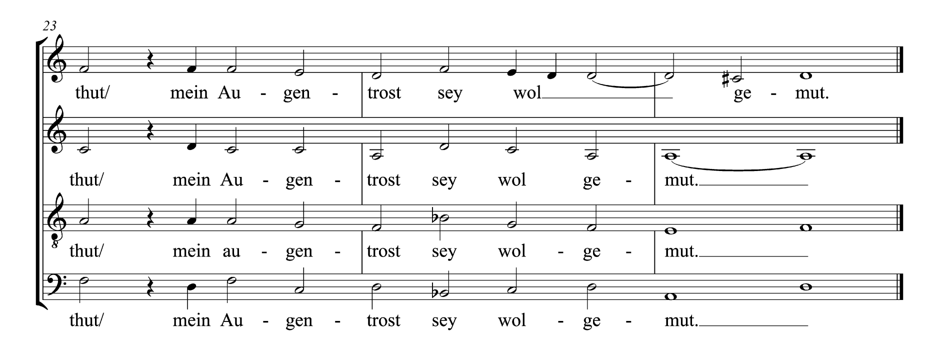
131 Vgl. hierzu Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 31.


8
mich je lengr je lie - ber seyn/ Du bist al - lein mein Rum/
mich je lengr je li - ber seyn/ Du bist al - lein mein Rum/
mich je lengr je li - ber seyn/ Du bist al - lein mein Rum/
mich je lengr je li - ber seyn/ Du bist al - lein mein Rum/


12
mein Roß vnd ed - le blum/ mein li - li - um con - ual - li - um/ Mein her - tzi - ges
mein Roß vnd ed - le blum/ mein li - li - um con - ual - li - um/ Mein her - tzi - ges
mein Roß vnd ed - le blum/ mein li - li - um con - ual - li - um/ Mein her - tzi - ges
mein Roß vnd ed - le blum/ mein li - li - um con - ual - li - um/ Mein her - tzi - ges


16
hertz - kraut daß mich er - freu - wen thut/ mein Au - gen - trost sey wol ge -
hertz - kraut daß mich er - freu - wen thut/ mein Au - gen - trost sey wol ge - mut/
hertz - kraut daß mich er - freu - wen thut/ mein au - gen - trost sey wol - ge - mut/
hertz - kraut daß mich er - freu - wen thut/ mein Au - gen - trost sey wol - ge - mut/


20
mut/ mein her - tzi - ges hertz - kraut dz mich er - fre - wen
mein her - tzi - ges hertz - kraut dz mich er - fre - wen
mein her - tzi - ges hertz - kraut daß mich er - freu - wen
mein her - tzi - ges hertz - kraut daß mich er - fre - wen



Notenbeispiel 4: Jakob Meiland: *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (1575), Nr. IX „Mein Augentrost sey wolgemut".

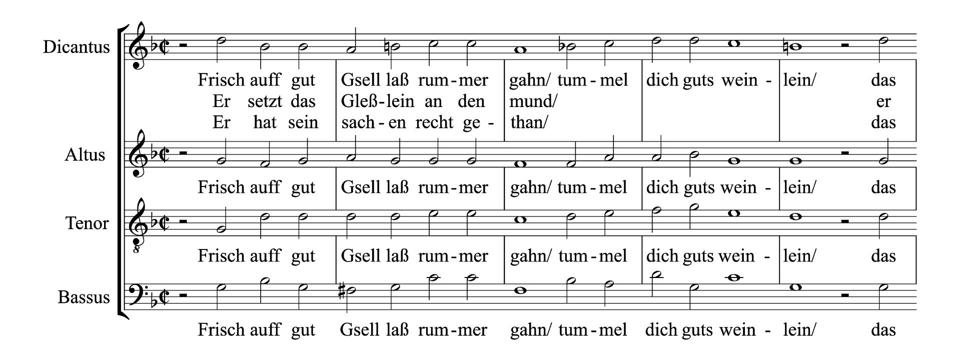
Direkt zu Beginn des Liedsatzes erhält die am stärksten betonte Silbe der ersten Phrase „Au-" mit einer punktierten Halben die längste Note. Und doch geht Meiland nicht durchgängig in allen Liedsätzen so gewandt mit dem Text um, wie sich gleich in der folgenden Textzeile zeigt: Betont werden müssten nach natürlichem Sprachrhythmus unabhängig von der Musik die beiden Silben „blüm-" und „lieb". Die auftaktige Viertelnote „dein" und die folgende halbe Note akzentuieren dementsprechend auch die Silbe „blüm-", die zweite eigentlich zu betonende Silbe „lieb" wird lediglich mit einer Viertelnote versehen. Stattdessen wird das einsilbige, unbetonte Wort „der" mit einer halben Note hervorgehoben.[132]

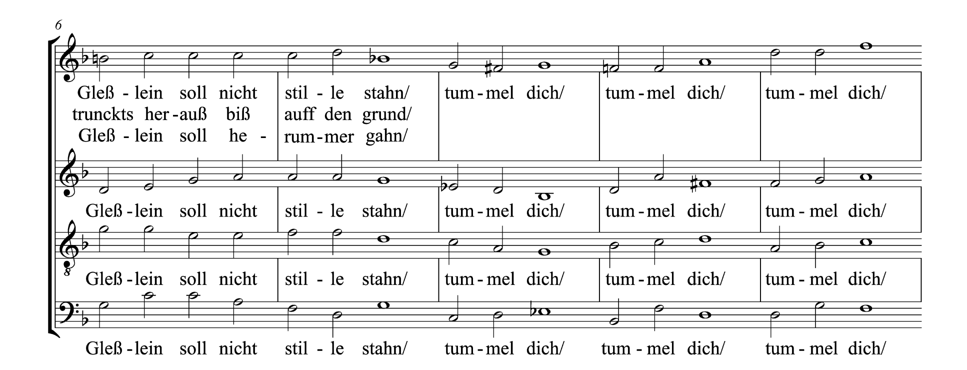
Eine Sonderstellung unter den vierstimmigen Liedsätzen nimmt das Trinklied Nr. XI „Frisch auff gut Gsell laß rummer gahn" ein. Meiland verwendete hier „die wirkliche Volksliedmelodie"[133] und konzipierte den Liedsatz als Rundgesang, bei dem einzelne Passagen immer gleich bleiben und wiederholt werden. Die Melodie liegt im Tenor und erinnert damit an die Tradition des Tenorliedes. Das Lied besteht aus drei Strophen zu je vier Versen, wobei der zweite und vierte Vers identisch sind und refrainartig wiederholt werden: „tummel dich guts weinlein"; lediglich der kreuzgereimte erste und dritte Vers ändern sich von Strophe zu Strophe. Durch die Textwiederholungen innerhalb des vierten Verses und

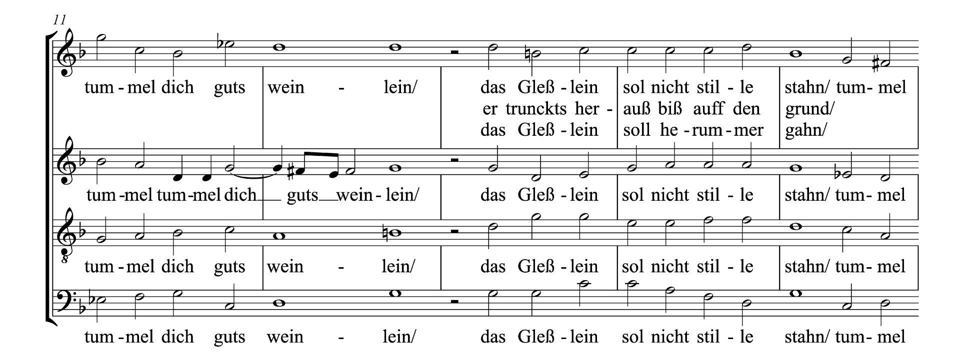
132 Im Liedsatz Nr. VIII „Freundlicher heldt dich hat erwehlt" zeigt die Vertonung der ersten Zeile eine betonte, lange ganze Note auf der unbetonten Textsilbe „-cher", sodass Carl von Winterfeld durchaus berechtigt über Meiland urteilt, seine Behandlung sei „durchweg rhythmisch-declamatorisch, etwa den um seine Zeit beliebten musikalisch-harmonischen Nachbildungen antiker Masse zu vergleichen, nur daß hier nicht der Dichter es war, dessen gegebenem Rhythmus der Sänger nachging, sondern dieser, der den, annähernd freilich, von ihm selber erfundenen auf das Gedicht übertrug." Winterfeld: Der evangelische Kirchengesang, S. 340.

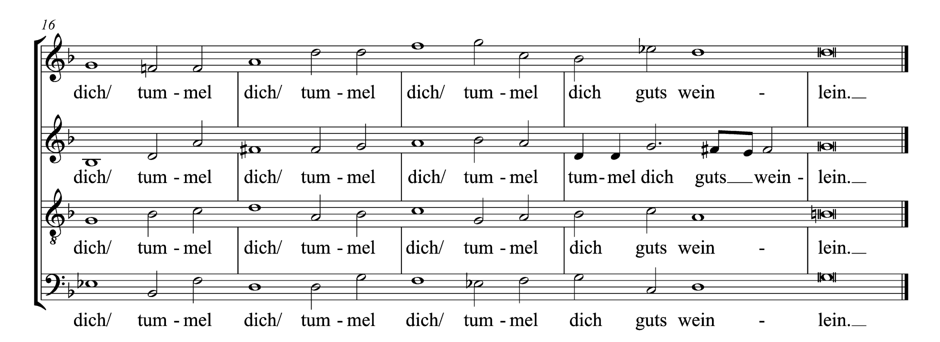
133 Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 29.

der vollständigen identischen Wiederholung des dritten und vierten Textverses erweitert Meiland den Liedsatz musikalisch zur dreiteiligen Großform ABB:



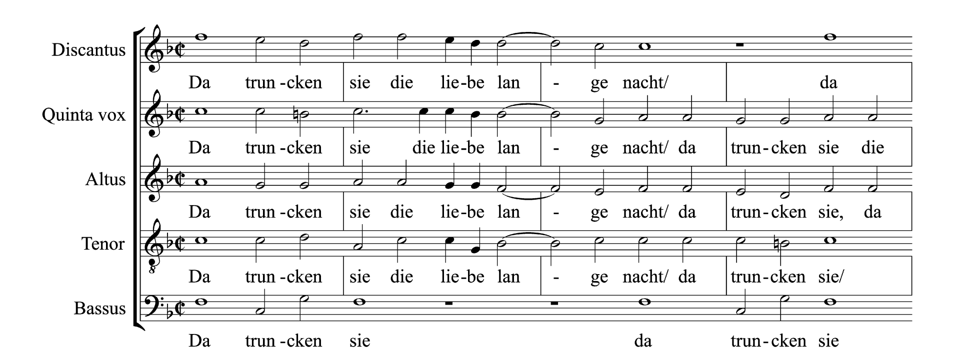


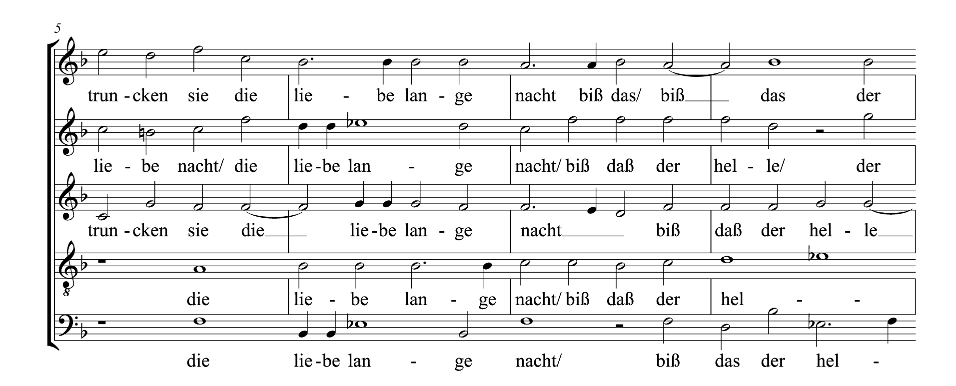


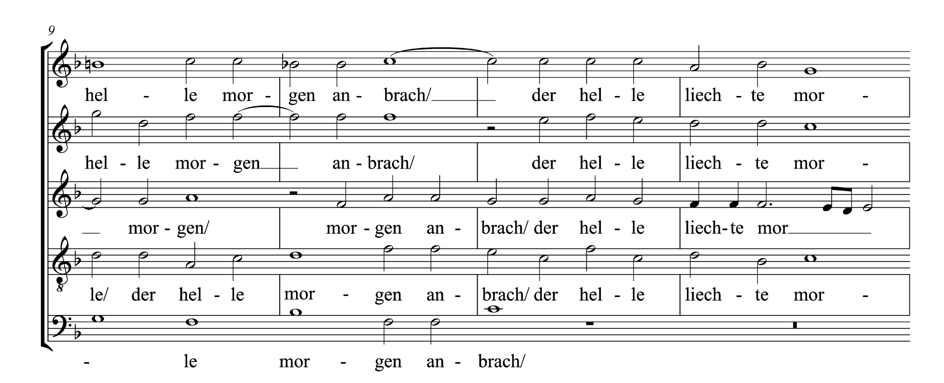


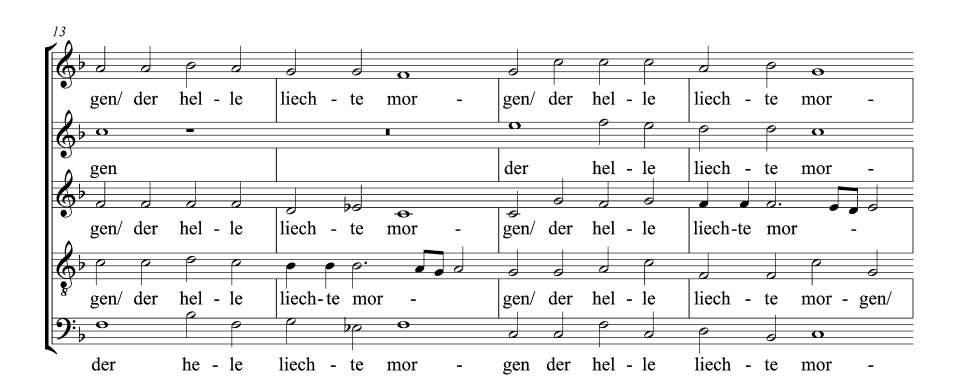
Notenbeispiel 5: Jakob Meiland: *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (1575), Nr. XI „Frisch auff gut Gsell laß rummer gahn".

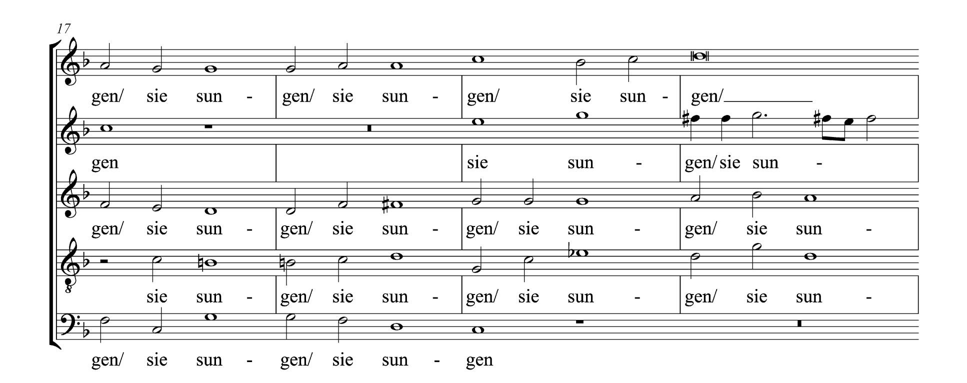
Jakob Meiland entwickelte den Kantionalsatz fort, indem er alle Liedsätze in den *Neuwen außerlesenen Teutschen Gesäng* durch Wiederholung erweiterte und mit dieser refrainartigen Ausdehnung eines der ursprünglichen charakteristischen Elemente der italienischen Villanella aufgriff. Die Erweiterung variiert zwischen der musikalischen Wiederholung von einem und vier Textversen, wodurch der jeweilige Liedsatz bis zur Hälfte seines anfänglichen Umfangs verlängert wird, wie beispielsweise im Trinklied Nr. XVI „Da truncken sie die liebe lange nacht". Meiland vertonte die ersten drei Verse der insgesamt fünfzeiligen Strophe versweise, aber ohne klare Zäsuren durch gemeinsame Schlüsse und Pausen. Er verschränkt sie, indem der Discantus den Schluss der ersten Textzeile noch länger hält, die Quinta vox (= Discantus II), Altus und Tenor aber bereits mit der Wiederholung des Verses beginnen (M. 3).

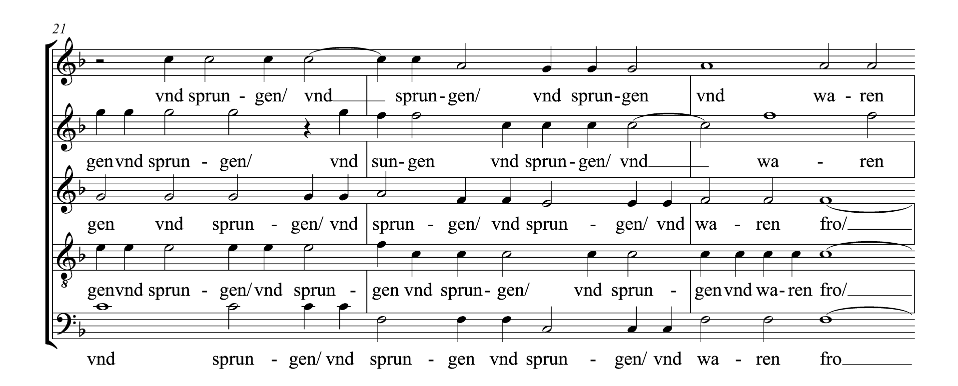


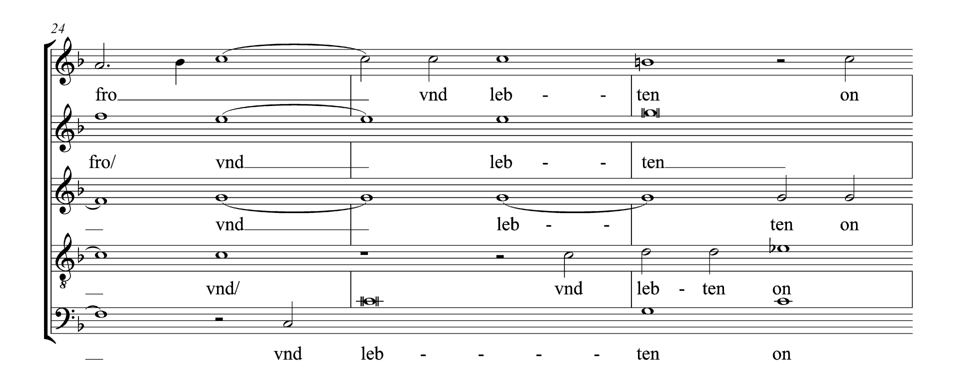

5
trun - cken sie die lie - be lan - ge nacht biß das/ biß das der
lie - be nacht/ die lie-be lan - ge nacht/ biß daß der hel - le/ der
trun - cken sie die lie-be lan - ge nacht biß daß der hel - le
die lie - be lan - ge nacht/ biß daß der hel - -
die lie-be lan - ge nacht/ biß das der hel -

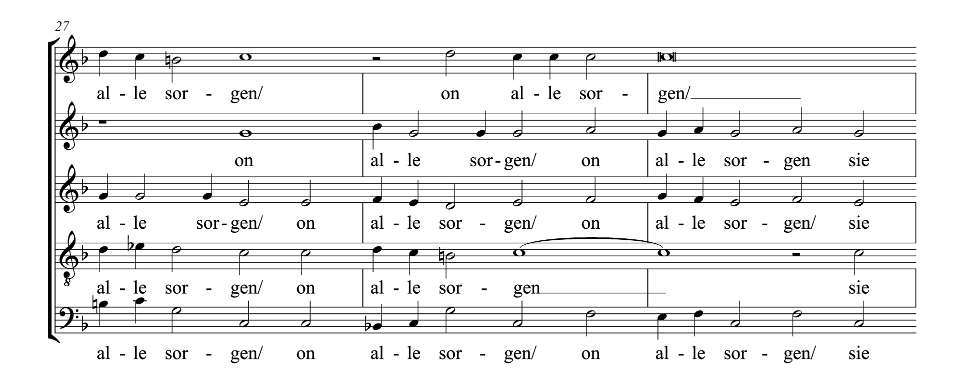

9
hel - le mor - gen an - brach/ der hel - le liech - te mor -
hel - le mor - gen an - brach/ der hel - le liech - te mor -
mor - gen/ mor - gen an - brach/ der hel - le liech-te mor
le/ der hel - le mor - gen an - brach/ der hel - le liech - te mor -
- le mor - gen an - brach/

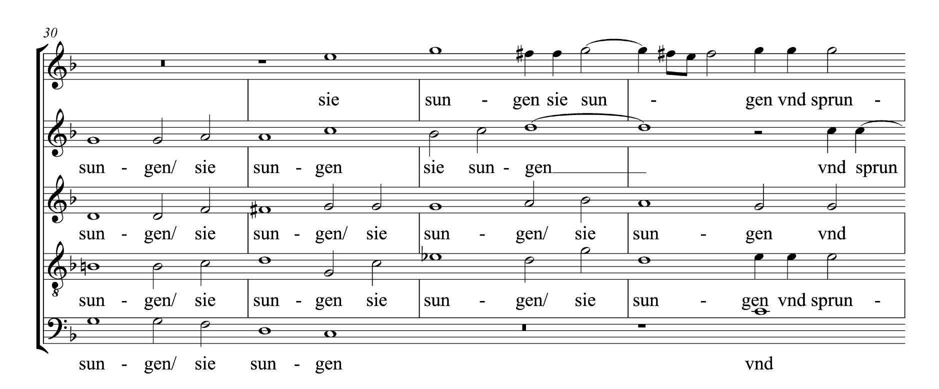

13
gen/ der hel - le liech - te mor - gen/ der hel - le liech - te mor -
gen der hel - le liech - te mor -
gen/ der hel - le liech - te mor - gen/ der hel - le liech-te mor -
gen/ der hel - le liech-te mor - gen/ der hel - le liech - te mor - gen/
der he - le liech - te mor - gen der hel - le liech - te mor -

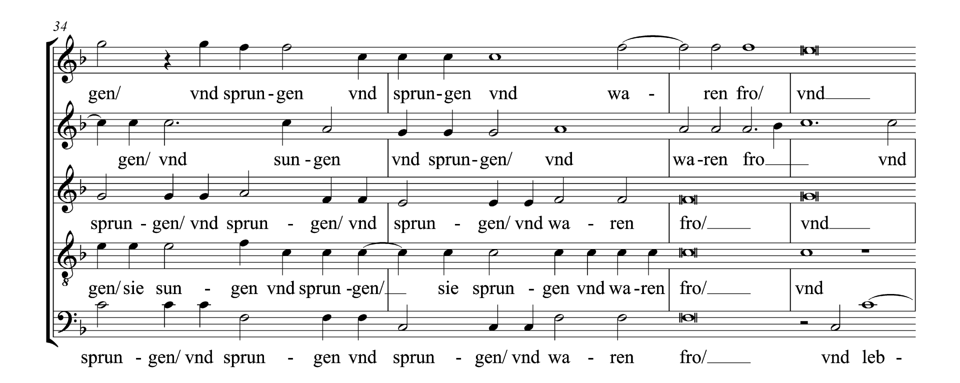

17
gen/ sie sun - gen/ sie sun - gen/ sie sun - gen/
gen sie sun - gen/ sie sun -
gen/ sie sun - gen/ sie sun - gen/ sie sun - gen/ sie sun -
sie sun - gen/ sie sun - gen/ sie sun - gen/ sie sun -
gen/ sie sun - gen/ sie sun - gen

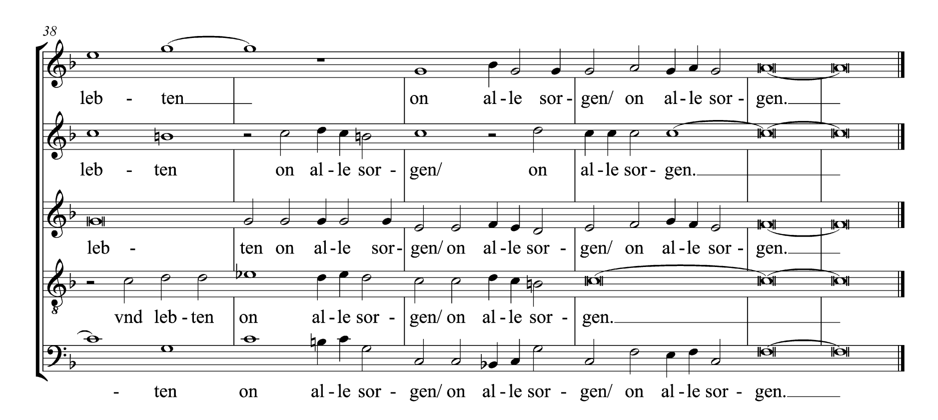

21
vnd sprun - gen/ vnd sprun-gen/ vnd sprun-gen vnd wa - ren
gen vnd sprun - gen/ vnd sun- gen vnd sprun - gen/ vnd wa - ren
gen vnd sprun - gen/ vnd sprun - gen/ vnd sprun - gen/ vnd wa - ren fro/
gen vnd sprun - gen/ vnd sprun - gen vnd sprun- gen/ vnd sprun - gen vnd wa- ren fro/
vnd sprun - gen/ vnd sprun - gen vnd sprun - gen/ vnd wa - ren fro


24
fro vnd leb - - ten on
fro/ vnd leb - - ten
vnd leb - - ten on
vnd/ vnd leb - ten on
vnd leb - - - - ten on


27
al - le sor - gen/ on al - le sor - gen/
on al - le sor - gen/ on al - le sor - gen sie
al - le sor - gen/ on al - le sor - gen/ on al - le sor - gen/ sie
al - le sor - gen/ on al - le sor - gen sie
al - le sor - gen/ on al - le sor - gen/ on al - le sor - gen/ sie


30
sie sun - gen sie sun - gen vnd sprun -
sun - gen/ sie sun - gen sie sun - gen vnd sprun
sun - gen/ sie sun - gen/ sie sun - gen/ sie sun - gen vnd
sun - gen/ sie sun - gen sie sun - gen/ sie sun - gen vnd sprun -
sun - gen/ sie sun - gen vnd


34
gen/ vnd sprun - gen vnd sprun - gen vnd wa - ren fro/ vnd
gen/ vnd sun - gen vnd sprun - gen/ vnd wa - ren fro vnd
sprun - gen/ vnd sprun - gen/ vnd sprun - gen/ vnd wa - ren fro/ vnd
gen/ sie sun - gen vnd sprun - gen/ sie sprun - gen vnd wa - ren fro/ vnd
sprun - gen/ vnd sprun - gen vnd sprun - gen/ vnd wa - ren fro/ vnd leb -



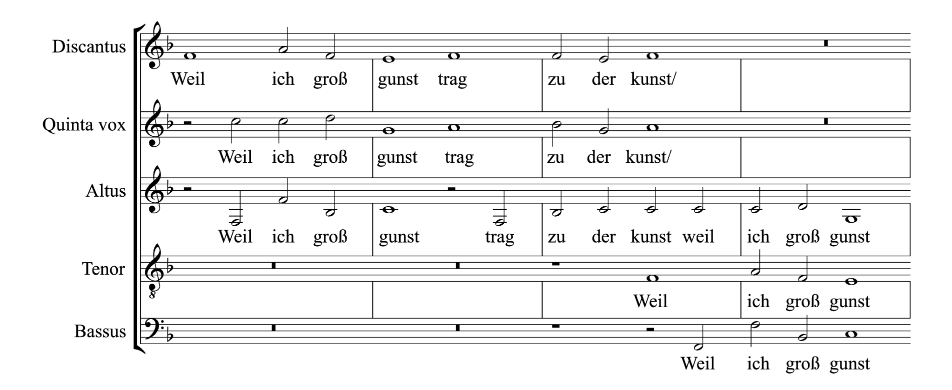
Notenbeispiel 6: Jakob Meiland: *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (1575), Nr. XVI „Da truncken sie die liebe lange nacht“.

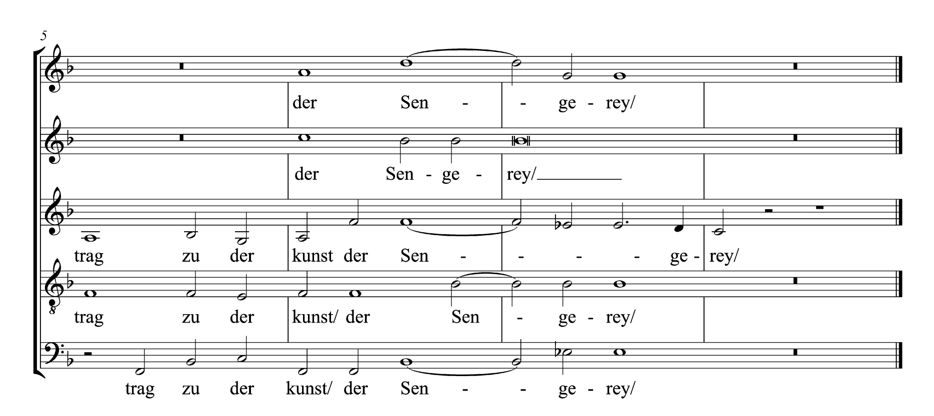
Nach dem Ende des dritten Textverses folgt eine gemeinsame Zäsur in allen Stimmen und der vierte und fünfte Vers werden in zahlreichen Wiederholungen zusammen musiziert. Diese Passage lässt sich in zwei identische Teile gliedern, die sich lediglich durch den Stimmtausch des Discantus I und Discantus II unterscheiden – akustisch erklingt zweimal das gleiche (M. 17–30 und M. 30–43). Aufgrund der insgesamt hohen Gesamtanlage des Liedsatzes, erkennbar durch die zwei Discantus-, ein Mezzodiscantus-, ein Alt- und ein Bariton-Schlüssel, entstehen zwischen den oberen Stimmen zahlreiche Stimmkreuzungen.

Dieses Trinklied Nr. XVI „Da truncken sie die liebe lange nacht“ ist Teil der fünfstimmigen Liedsätze, die sich durch eine aufgelockerte Satzstruktur mit ansatzweise kontrapunktisch-polyphonen und imitatorischen Elementen sowie Echomotivik, lieblichen Melodien und einem satten Chorklang auszeichnen.[134] Meiland orientierte sich aber nicht mehr an der kunstvollen niederländischen Vokalpolyphonie, sondern integrierte italienische Stilelemente der Villanellen in seine Liedkompositionen wie eine natürlichere Textdeklamation, eine leichtere Singbarkeit und weniger auffallende Zäsuren. Die Textverse werden nicht mehr einzeln oder paarweise vertont und mit gemeinsamen Schlüssen, Einsätzen und Pausen getrennt, sondern mittels Verschränkung verknüpft; Echostrukturen werden wie beispielsweise zu Beginn des Loblieds auf die Musik Nr. XIIII „Weil ich groß gunst trag zu der kunst/ der Sengerey“ kunstvoll zur Textausdeutung verwendet, wenn die drei Oberstimmen (Discantus, Quinta vox = Discantus II und Altus) beginnen und die Phrase wörtlich von den drei Unterstimmen Altus, Tenor

134 Vgl. Oppel: Jacob Meiland 1542–1577, S. 31.

und Bassus wiederholt wird (der Altus übernimmt dann statt des Fundaments die Mittelstimme):





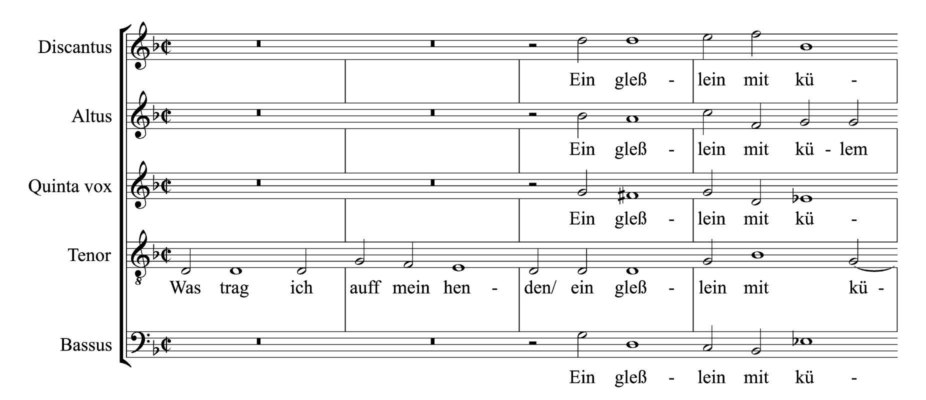
Notenbeispiel 7: Jakob Meiland: *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (1575), Nr. XIIII „Weil ich groß gunst", M. 1–8.

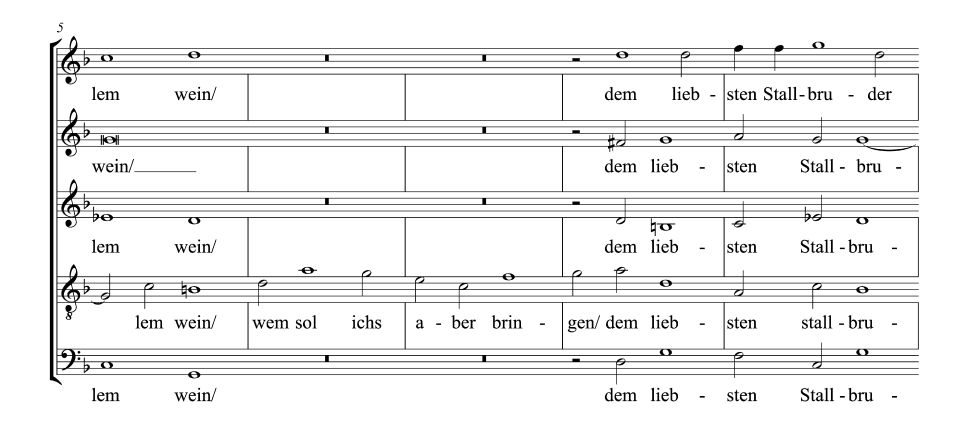
Diese Aspekte werden auch im Trinklied Nr. XVII „Was trag ich auff mein henden" sichtbar, in dem die Echomotivik zusätzlich textlich motiviert ist:

> Was trag ich auff mein henden/
> ein gleßlein mit külem wein/
> wem sol ichs aber bringen/
> dem liebsten Stallbruder mein/
> dem Herren von der hohen Zinnen/
> es muß gar sein eigen sein/
> Es flog ein Vögelein vber den Rein/
> helut/

> Ein gleßlein mit külem wein/
> es muß getruncken seyn.[135]

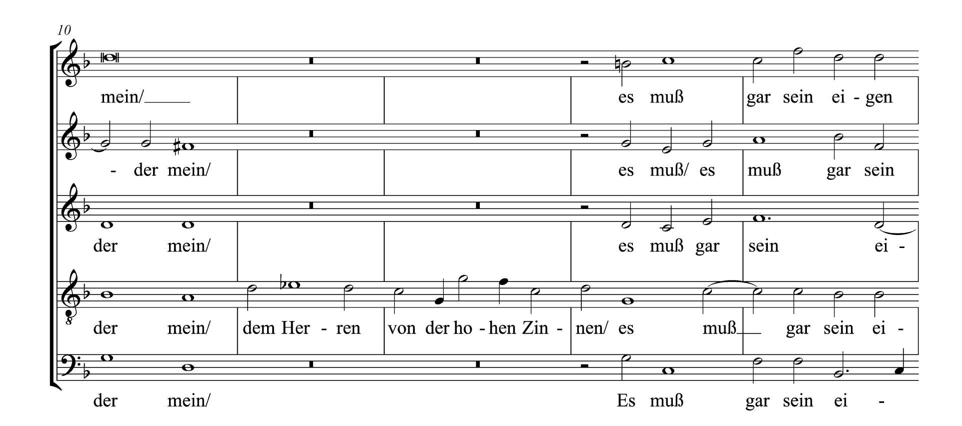
Der erste, dritte und fünfte Vers werden als Fragen vom Vorsänger, dem Tenor, intoniert, im zweiten, vierten und sechsten Vers vom fünfstimmigen Chor beantwortet und in einer Kadenz abgeschlossen. Die folgenden Verse sieben und acht werden zusammen vertont, wobei die Interjektion „helut“ mehrmals wiederholt und imitatorisch abwechselnd vom Discantus und von den anderen Stimmen Altus, Quinta vox (= Altus II), Tenor und Bassus gesungen wird. Diese Passage endet mit einem Halbschluss in D-Dur und einer Fermate, bevor der Liedsatz mit den letzten beiden Textzeilen leicht polyphon-kontrapunktisch vertont in einer fulminanten plagalen Kadenz schließt:[136]

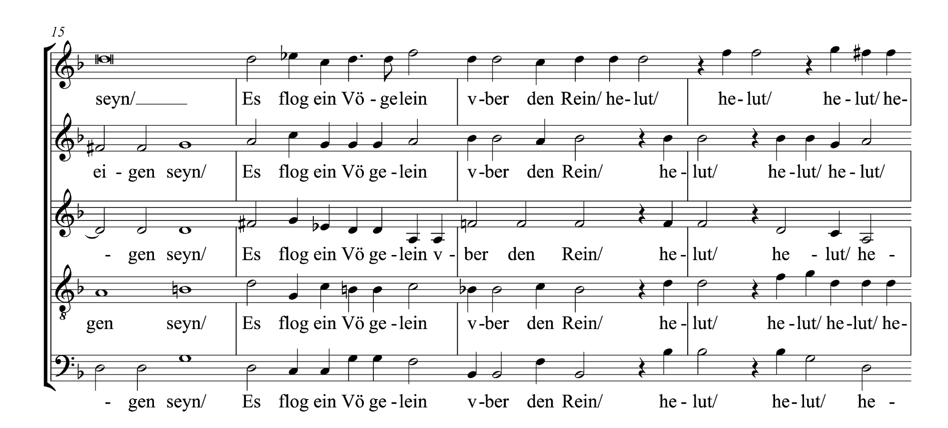


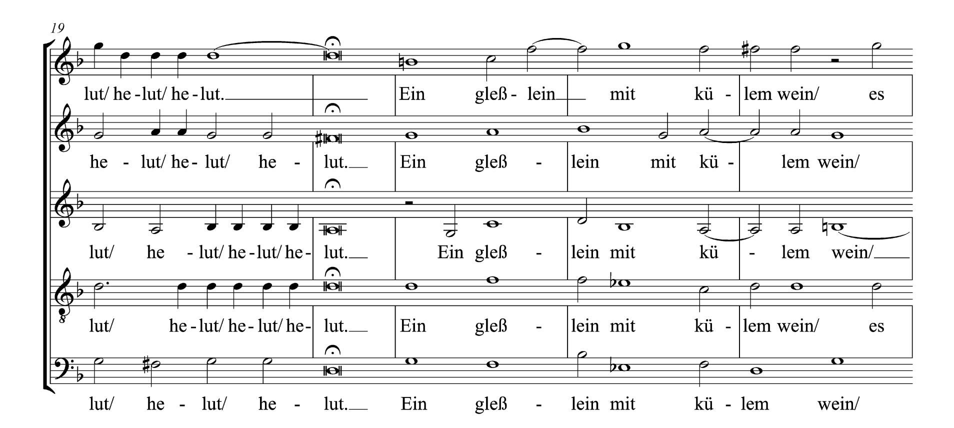


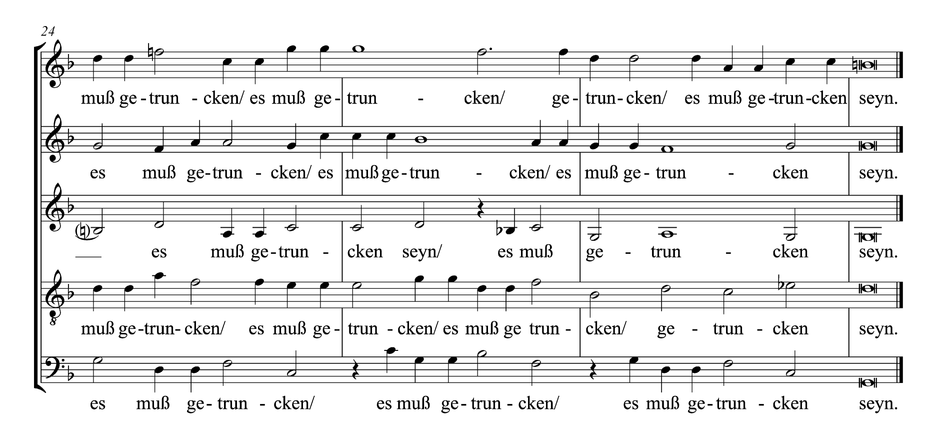
135 Meiland: Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng (1575), Discantus-Stimmbuch, Nr. XVII, Bl. DD1^{v}–DD2^{r}.

136 Diese Großgliederung in drei Teile findet sich auch im Trinklied Nr. XVIII „Sequimini o Socii“.


10
mein/ es muß gar sein ei - gen
- der mein/ es muß/ es muß gar sein
der mein/ es muß gar sein ei -
der mein/ dem Her - ren von der ho - hen Zin - nen/ es muß gar sein ei -
der mein/ Es muß gar sein ei -


15
seyn/ Es flog ein Vö - gelein v-ber den Rein/ he-lut/ he-lut/ he - lut/ he-
ei - gen seyn/ Es flog ein Vö ge - lein v-ber den Rein/ he - lut/ he-lut/ he - lut/
- gen seyn/ Es flog ein Vö ge - lein v - ber den Rein/ he - lut/ he - lut/ he -
gen seyn/ Es flog ein Vö ge - lein v-ber den Rein/ he - lut/ he-lut/ he-lut/ he-
- gen seyn/ Es flog ein Vö ge - lein v-ber den Rein/ he - lut/ he - lut/ he -


19
lut/ he - lut/ he - lut. Ein gleß - lein mit kü - lem wein/ es
he - lut/ he - lut/ he - lut. Ein gleß - lein mit kü - lem wein/
lut/ he - lut/ he - lut/ he - lut. Ein gleß - lein mit kü - lem wein/
lut/ he - lut/ he - lut/ he - lut. Ein gleß - lein mit kü - lem wein/ es
lut/ he - lut/ he - lut. Ein gleß - lein mit kü - lem wein/



Notenbeispiel 8: Jakob Meiland: *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (1575), Nr. XVII „Was trag ich auff mein henden“.

Strukturell steht dieser Liedsatz in der Tradition des Tenorliedes mit Tenor-Solopassagen. Der Tenor intoniert solistisch die Melodie mit einem bis zwei Textversen, die dann im fünfstimmigen Satz fortgeführt wird. Die ursprüngliche Funktion des intonierenden Tenors lag in der improvisatorischen Praxis als einer geselligen Musizierweise; der Tenor forderte die anderen Stimmen auf diese Weise unter der Angabe der Textmarke und des Tons auf, zum gegebenen Cantus firmus zu improvisieren. Mit dem „responsorialen Verhältnis zwischen Vorsänger und Chor“ wurde an eine gemeinsame Musizierweise angeknüpft, wie sie auch aus der Gegenüberstellung der von einem einzelnen Sänger vorgetragenen Liedzeile oder -strophe mit dem chorischen Refrain verbreitet war.[137]

Jakob Meiland orientierte sich für diesen Liedsatz an einer Kompositionsweise aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er bewies damit Traditionsbewusstsein, verband es aber mit der fünfstimmigen Besetzung und erzeugte so eine Klangfülle, welche den Wechsel zwischen Einzelstimme und Chor besonders in Szene setzte. An der Kombination dieser Liedsammlung mit eher traditionellen vierstimmigen und mehr fortschrittlichen fünfstimmigen Liedsätzen zeigen sich die Charakteristika von Meilands Liedkompositionsstil.

Meiland lässt sich als „typischer Vertreter jenes Stilwandels von der Kontrapunktik der Niederländer hin zur Monodie der Italiener“ einordnen.[138] Sein deutschsprachiges Liedschaffen entfaltete sich in dem Raum, den die drei musikalischen

137 Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600, S. 100.

138 Bettels: Art. „Meiland, Mayland, Jakob, Beiname Germanus“, Sp. 1483.

Strömungen der niederländischen Vokalpolyphonie, der italienischen volkstümlichen Einflüsse und der deutschen Liedtradition evozierten. Darauf verweist auch der programmatische Titel der exemplarisch untersuchten Liedsammlung: *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng*. ‚Neu' sind die italienischen Elemente, die noch recht sparsam eingesetzt werden, aber doch auf eine fortschrittliche Einbindung verweisen. Die Phrase ‚Außerlesene Teutsche Gesäng' illustriert die durch den Drucker Georg Rab ausgewählten Kompositionen in deutscher Sprache, deren Texte größtenteils bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt und verbreitet waren. Die Bezeichnung ‚Gesäng' lässt zudem darauf schließen, dass es sich um keine einheitliche Liedgattung handelt: Die formale Gestaltung und die verschiedenartigen musikalischen Vertonungen veranschaulichen die geschmacksästhetischen Vorlieben von Meilands Zeitgenossen und erhellen in ihrer Breite auch die Lied- und Musizierpraxis im ausgehenden 16. Jahrhundert.

Für seine Liedsätze griff Jakob Meiland überwiegend auf bekannte Texte zurück. Besonders die fünfstimmigen Kompositionen ermöglichen dabei aufschlussreiche Erkenntnisse: Vier der fünf Werke bieten Vertonungen von Texten, die aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen. Analog zu den älteren Texten wäre eine traditionelle Vertonung erwartbar, aber Meiland nutzte gerade in diesen Liedsätzen zum einen den weiteren Spielraum aus, den er durch die einstrophigen Texte erhielt: Weitere Folgestrophen schmälern die kompositorischen Freiheiten und musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten. Zum anderen resultieren aus der fünfstimmigen Besetzung eine größere Klangfülle und wesentlich abwechslungsreichere und durchaus komplexere Vertonungen. Meiland integrierte bereits in den 1570er Jahren italienische Elemente in seine Kompositionen und war damit einer der ersten. Zwar übernahm er noch keine vollständigen musikalischen und textlichen Formen wie die Villanellenstrophe, trug aber zur Vermittlung und Verbreitung neuer Elemente in der deutschsprachigen Liedkultur bei.

3.3 Otto Siegfried Harnisch: *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* (1587)

Auch die Werke des mitteldeutschen Kantors und Komponisten Otto Siegfried Harnisch wurden bisher wenig beachtet. Dementsprechend ist Harnischs Bedeutung bislang eher gering geschätzt worden. Zwar stellten die Musikwissenschaftler Robert Eitner, Hans-Otto Hiekel und Hendrik Dochhorn in ihren Lexikonartikeln die „im Rahmen der kleinen Formen melodische Frische und de-

taillierte[n] Rhythmen“[139] heraus, lobten seine „außerordentlich fließend[e] und gesangreich[e]“[140] Stimmenführung und bewerteten ihn als „gewandten und reich begabten Künstler“,[141] der sich als einer der ersten deutschen Komponisten im mittel- und norddeutschen Raum mit den „eindringenden italienisch-volkstümlichen Gattungen auseinandergesetzt“[142] hatte. Doch blieb die Studie Hans-Otto Hiekels (1958), die sich Harnischs Werk aus musiktheoretischer, formaler und stilkritischer Perspektive näherte, bislang die einzige umfangreiche Untersuchung zu diesem Komponisten und seinem Werk.[143]

Harnisch wirkte im lokalen Umfeld und besaß nicht den Einfluss eines Orlando di Lasso oder Jacob Regnart. Und doch bietet sein vergleichsweise schmales Œuvre aufschlussreiche Hinweise, wie die genuin deutschen Traditionen in der Liedkultur des 16. Jahrhunderts gerade von nicht so berühmten und einflussreichen Persönlichkeiten umgesetzt, fortgeführt und weiter entwickelt werden. Diese angemessen beurteilen zu können, erfordert eine vielschichtige Perspektive, welche die Kompositionen kontextualisiert und kulturgeschichtlich verortet. Dazu dienen die biographische Skizze und der Werküberblick, bevor die Liedsätze einer Sammlung exemplarisch in den Blick genommen werden.

Harnisch gilt als einer der ersten Komponisten, die sich mit den neuen italienischen Gattungen auseinandergesetzt haben, angeregt und beeinflusst von den bedeutenden Komponisten seiner Zeit Jacob Regnart und Orlando di Lasso.[144] In seinen weltlichen deutschsprachigen Vokalkompositionen setzte er kleine liedhafte Formen ein und variierte sie mit neuen Elementen. Dies zeigt sich beispielsweise an italienischen Canzonettensätzen, die er mit traditionellen deutschen Elementen verband. Seine Canzonetten weisen enge Bezüge zur protestantisch-pädagogisch-humanistischen Tradition des Triciniums auf, eine Tradition mit dreistimmigen Vokalkompositionen, die insbesondere für die Lateinschüler im Musikunterricht und kirchlichen Umfeld intendiert waren (vgl. Kap. 3.1). Sichtbar wird das unter anderem in den Themen der Liedsätze. Harnisch kannte diese Art von Kompositionen aus seinen Tätigkeiten als Lehrer und Kantor. Gleichzeitig hatte er den Anspruch, dem Geschmack seiner Zeit zu entsprechen, seine

139 Hans-Otto Hiekel: Art. „Harnisch, Otto Siegfried“. In: NDB Bd. 7 (1966), S. 692f.

140 Robert Eitner: Art. „Harnisch, Otto Siegfried“. In: ADB Bd. 10 (1879), S. 614.

141 Eitner: Art. „Harnisch, Otto Siegfried“, S. 614.

142 Hendrik Dochhorn (Hans-Otto Hiekel): Art. „Harnisch, Otto Siegfried“. In: MGG², Personenteil 8 (2002), Sp. 701–703, hier Sp. 702.

143 Vgl. Hans-Otto Hiekel: Otto Siegfried Harnisch. Leben und Kompositionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Chorliedes in Niedersachsen um 1600. Hamburg 1958.

144 Vgl. Dochhorn (Hans-Otto Hiekel): Art. „Harnisch, Otto Siegfried“, Sp. 702.

kompositorischen Fähigkeiten zu zeigen und Elemente der neuen italienischen Vokalmusik in seine eigenen Liedkompositionen zu integrieren.

Nach einem kurzen Blick auf Leben und Werk Otto Siegfried Harnischs steht zunächst der Entstehungskontext der *Newen kurtzweiligen Teutschen Liedtlein* (1587) im Vordergrund, bevor die formale und inhaltliche Gestaltung sowie die musikalische Faktur der Liedsätze untersucht wird. Zusammenfassend wird noch auf die Innovation und die Ausnahmestellung der Anthologie und des Komponisten eingegangen.

3.3.1 Biographische Skizze

Der Kantor und Komponist Otto Siegfried Harnisch wurde um 1568/70 in Reckershausen bei Göttingen geboren.[145] Nach dem Besuch der Lateinschule, wahrscheinlich in Göttingen, studierte Harnisch ab 1585 an der Universität Helmstedt. Etwa zwei Jahre später, 1587/88, lässt sich eine Anstellung Harnischs als Kantor am Domstift St. Blasius zu Braunschweig nachweisen.[146] 1593 wirkte Harnisch als Kantor an der Partikular-Schule in Helmstedt und wechselte nach einem Jahr an die Große Schule in Wolfenbüttel, wo er ab 1597 neben dem Kantorenamt die Präzeptor-Stelle der Kantoreiknaben am Wolfenbütteler Hof des Herzogs Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg (1564–1613) inne hatte. Damit verbunden war die Vorbereitung und Leitung des Gesangs der Sängerknaben in der Schlosskirche Wolfenbüttel – Harnisch war mit dieser und seinen Anstellungen an verschiedenen Schulen überwiegend im pädagogischen Bereich tätig. Hofkapellmeister und damit Harnischs Vorgesetzter in Wolfenbüttel war Thomas Mancinus, der Vorgänger des bekannten und einflussreichen Musikers und Komponisten Michael Praetorius.

Im Jahr 1600 berief Herzog Philipp Sigismund von Braunschweig-Wolfenbüttel (1568–1623), ein Bruder des Wolfenbütteler Herzogs, Harnisch als Kapellmeister an seinen Hof. Diese Hofkapelle hatte ihren Sitz in Schloss Iburg bei Osnabrück.

---

145 Die folgenden Ausführungen orientieren sich an Eitner: Art. „Harnisch, Otto Siegfried", S. 614; Hiekel: Otto Siegfried Harnisch, S. 11–50; Hiekel: Art. „Harnisch, Otto Siegfried", S. 692f.; Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600; Dochhorn (Hans-Otto Hiekel): Art. „Harnisch, Otto Siegfried", Sp. 701f. sowie Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein.

146 Vgl. Dochhorn (Hans-Otto Hiekel): Art. „Harnisch, Otto Siegfried", Sp. 701. Harnisch bezeichnet sich auf der Titelseite zu seiner *Gratulatio harmonica quinque vocum*, einer Gelegenheitskomposition anlässlich einer Hochzeit von 1587, als „Otth Sigfriden Harnischs. Cantorn der Schuln Im Stifft S. Blasii zu Braunschweig", vgl. ders.: Gratulatio harmonica quinque vocum. Helmstedt 1587. Zitiert nach Hiekel: Otto Siegfried Harnisch, S. 20.

Mit den braunschweigischen Herzögen blieb Harnisch zeitlebens in Kontakt, wie beispielsweise bei Huldigungen oder festlichen Ereignissen. Dieser Kontakt überdauerte auch seine letzte Stelle als dritter Lehrer am Göttinger Pädagogium und Kantor an der St.-Johannis-Kirche in Göttingen, die er 1603 nach erfolgreicher Abwerbung durch die Göttinger Stadträte antrat und bis an sein Lebensende bekleidete.

Das Pädagogium fungierte als Übergangsinstitution zwischen Lateinschule und Universität; Harnisch war für den Musikunterricht und die Leitung des Chores zuständig. Weder aus der Wolfenbütteler noch aus der Göttinger Zeit sind Angaben zu Harnischs familiären Umständen erhalten. Am 18. August 1623 wurde Harnisch in Göttingen begraben (das genaue Todesdatum ist nicht bekannt); er starb wahrscheinlich wie seine Familie an der Pest.

3.3.2 Werküberblick

Otto Siegfried Harnisch trat neben seiner beruflichen Tätigkeit als Kantor und Lehrer als Komponist auf und veröffentlichte auch eine musiktheoretische und -pädagogische Schrift.[147] Neben einigen geistlichen Werken für den Gottesdienst wie beispielsweise eine Johannes-Passion, ein Oratorium von der Auferstehungsgeschichte Jesu Christi, Psalmvertonungen, Motetten sowie lateinischen und deutschen geistlichen Liedern (v. a. Kantionalsätze) komponierte er zahlreiche deutschsprachige weltliche mehrstimmige Lieder, Tanzsätze und Madrigale.[148] Gerade sein weltliches volkssprachliches Œuvre illustriert Harnischs große Beliebtheit, da es sich stilistisch überwiegend an populären italienischen Liedformen wie der Canzonetta orientierte, die in dieser Zeit modern waren und den zeitgenössischen Geschmack trafen.

Der größte Teil von Harnischs kompositorischem Schaffen – vor allem der deutschsprachigen Vokalkompositionen – entstand während seiner Studienzeit im Umfeld der Helmstedter Universität, also zwischen 1587 und 1593.[149] Aus der Zeit nach 1594 sind mit Ausnahme zweier Sammlungen, die weltliche Liedsätze

147 Vgl. Otto Siegfried Harnisch: Artis musicae delineatio. Frankfurt am Main 1608. Vgl. hierzu auch Klaus Wolfgang Niemöller: Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600 (Kölner Beiträge zur Musikforschung LIV). Regensburg 1969, S. 163.

148 Vgl. Harnischs Werkverzeichnis bei Hiekel: Otto Siegfried Harnisch, S. 184–192 sowie Dochhorn (Hans-Otto Hiekel): Art. „Harnisch, Otto Siegfried“, Sp. 702.

149 Vgl. Hiekel: Otto Siegfried Harnisch, S. 16.

enthalten, lediglich geistliche Werke erhalten.[150] Dies lässt sich mit seiner Tätigkeit in der Göttinger Zeit als Kantor und Lehrer begründen, war Harnisch doch mit seinen Schülern unter anderem für die musikalische Gestaltung von Gottesdiensten verantwortlich und komponierte offensichtlich für solche Anlässe auch.

Bemerkenswert ist, dass es sich bei den sechs heute noch erhaltenen Anthologien mit deutschsprachigen Texten um Liedsammlungen mit gemischtem weltlichen und geistlichen Repertoire handelt, wobei das Verhältnis weltlich – geistlich bei mindestens zwei Drittel zu einem Drittel liegt, die Liedsätze mit weltlichen Themen also vorherrschen.[151] Die Stimmenanzahl in den Liedsätzen variiert von drei- bis achtstimmig.

Otto Siegfried Harnisch veröffentlichte zwischen 1587 und 1591 drei deutschsprachige Liedsammlungen mit dreistimmigen Liedsätzen: die bereits erwähnten *Newen kurtzweiligen Teutschen Liedtlein* von 1587, dann die *Newen Teudschen Liedlein zu dreyen Stimmen [...] Ander Theil* (1588) und schließlich die *Newen lustigen Teudschen Liedlein mit dreyen Stimmen* von 1591. Alle drei Werke wurden von Jacob Lucius in Helmstedt gedruckt. Die dritte Sammlung von 1591 fungiert als erweiterte Gesamtausgabe der beiden zuvor publizierten Liedsammlungen: Von den insgesamt 31 dreistimmigen Liedsätzen stammen je 12 aus den beiden früheren Sammlungen, die übrigen sieben Liedsätze treten neu hinzu.

Harnisch versuchte in seinen deutschsprachigen Liedkompositionen, die kleinen liedhaften Formen mit neuen Elementen zu erweitern. Er komponierte italienische Canzonetten, kombinierte diese mit Elementen der deutschen Liedtradition, besonders dem Tricinium, und leistete damit einen Betrag zur Weiterentwicklung der deutschen Liedkultur. In den folgenden Ausführungen wird dies exemplarisch an seiner ersten Sammlung *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* (1587) nachgezeichnet.[152]

---

150 1604 erscheint noch Otto Siegfried Harnisch: Hortulus Lieblicher/ lustiger vnd höflicher Teutscher Lieder. Nürnberg 1604; 1617 trägt er 24 Liedsätze zu folgender Anthologie bei, ders.: Rosetum Musicum etzlicher Teutscher vnd Lateinischer lieblicher arth Balletten, Villanellen, Madrigalen, Saltarellen, Parodien, vnd anderer Cantionen. Hamburg 1617.

151 Die sechs Anthologien sind die folgenden: Otto Siegfried Harnisch: Gratulatio harmonica quinque vocum (1587); ders.: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein (1587); ders.: Newer Teudscher Liedlein zu dreyen Stimmen [...] Ander Theil. Helmstedt 1588; ders.: Newe Auserlesne Teutsche Lieder/ zu fünff vnd vier Stimmen. Helmstedt 1588; ders.: Newe lustige Teudsche Liedlein mit dreyen Stimmen. Helmstedt 1591; ders.: Hortulus Lieblicher/ lustiger vnd höflicher Teutscher Lieder (1604) sowie ders.: Rosetum Musicum (1617).

152 Diese Sammlung ist von der Bayerischen Staatsbibliothek digitalisiert worden und wurde für die folgende Analyse verwendet.

3.3.3 *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* (1587)

Otto Siegfried Harnisch widmete seine erste Sammlung Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg, der bereits 1576, im Alter von 12 Jahren, als erster Rektor der Universität Helmstedt eingesetzt wurde. An dieser *Academia Julia helmstadiensis*, die von Herzog Julius zu Braunschweig und Lüneburg (1528–1589), dem Vater von Heinrich Julius, als erste dezidiert protestantische Universität in Norddeutschland gegründet wurde, studierte Harnisch dann etwa zehn Jahre später. Herzog Heinrich Julius galt als einer der gebildetsten Herrscher seiner Zeit: Er war bewandert in alten Sprachen, theologischen und juristischen Angelegenheiten und engagierte sich literarisch, musikalisch und architektonisch, was sich auch daran zeigt, dass unter seiner Regierungszeit mit Michael Praetorius einer der berühmtesten frühbarocken Komponisten als Hofkapellmeister in Wolfenbüttel angestellt war (vgl. Kap. 5.2.3).

Auch den zweiten Teil der dreistimmigen deutschen Lieder eignete Harnisch 1588 Herzog Heinrich Julius zu und unterzeichnete hier als „Cantor des Thumbstiffts S. Blasij in Braunschweig“,[153] wohingegen er den ersten Teil ein Jahr zuvor noch lediglich mit „Musicus“ unterschrieb:[154] In diese Zeit zwischen der Publikation des ersten Teils Anfang 1587 und des zweiten Teils der Sammlung Anfang 1588 fiel folglich Harnischs Berufung als Kantor am Domstift St. Blasien in Braunschweig. Die erweiterte Gesamtausgabe von 1591 wiederum dedizierte Harnisch dem Reichsgrafen Simon VI. von Lippe-Detmold.[155]

Den ersten beiden Sammlungen sind jeweils zwei lateinische Epigramme an Harnisch vorangestellt, die von Heinrich Meibom und Christoph Donauer stammen. Heinrich Meibom (1555–1625) war Professor für Poesie und Geschichte an der Helmstedter Universität und wurde 1590 von Kaiser Rudolph II. zum ‚Poeta Laureatus‘ gekrönt. Harnisch hörte seine Vorlesungen und könnte auch von seinen Horaz-Parodien[156] beeinflusst worden sein: Seine lateinische Sammlung *Fasciculus novus selectissimarum cantionum* enthält vorwiegend Odenkompositionen,

153 Harnisch: Newer Teudscher Liedlein zu dreyen Stimmen […] Ander Theil (1588), Stimmbuch der Media vox, Widmungsrede, Bl. A2^r^. Die Widmungsrede datiert von Februar 1588.

154 Harnisch: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein (1587), Stimmbuch der Suprema vox, Widmungsrede, Bl. A2^r^. Die Widmungsrede datiert vom 20. Dezember 1586.

155 Hans-Otto Hiekel vermutete hinter dieser Widmung eine Bewerbung um ein Amt in dessen Hofkapelle, die aber erfolglos verlief, vgl. ders.: Otto Siegfried Harnisch, S. 22.

156 Dabei handelt es sich um Kontrafakturen im Rahmen des humanistischen ‚imitatio‘-Prinzips.

darunter eine Horaz-Ode, bei der Harnisch imitativ das Versmaß beibehielt.[157] Der evangelische Theologe Christoph Donauer (1564–1611) war Kommilitone Harnischs in Helmstedt, wirkte später in Regensburg und dichtete zahlreiche lateinische und deutsche Gelegenheitsschriften.

Harnisch formulierte in der Widmungsrede zum zweiten Teil der *Newen Teudschen Liedlein zu dreyen Stimmen [...] Ander Theil* 1588, ihm seien „von einem der Kunst Liebhabern etliche zu solcher art bequeme Text zukommen".[158] Dies lässt den Rückschluss zu, dass Donauer zumindest teilweise für die Texte verantwortlich zeichnen könnte, die Harnisch dann vertonte. Da Harnisch aber weder Hinweise auf mögliche Textdichter noch auf andere Provenienzen beispielsweise der Melodien gibt, bleibt dies eine Hypothese, die sich möglicherweise durch eine detaillierte Untersuchung von Donauers Werk überprüfen ließe.

Es wird deutlich, dass Paratexte wie Titelblatt und Widmung vielfältige Hinweise auf den Entstehungskontext einer Sammlung bieten (vgl. Kap. 2). So bezeichnete Harnisch seine *Liedtlein zu dreyen Stimmen* in der Widmungsrede als „Tricinia" und meinte damit Vokalkompositionen, die explizit für drei Stimmen komponiert waren und sowohl (primär protestantisch) geistlichen als auch weltlichen Inhalt haben können.[159] Mit der Benutzung des Terminus ‚Tricinia' verwies Harnisch auf die protestantisch-pädagogisch-humanistische Tradition des Triciniums.[160] Die aus der Villanella entstandene Tradition deutschsprachiger weltlicher dreistimmiger Liedsätze italienischer Prägung divergiert gattungsgeschichtlich deutlich vom protestantischen Tricinium und unterscheidet sich

157 Vgl. Otto Siegfried Harnisch: Fasciculus novus selectissimarum cantionum. Helmstedt 1592. Vgl. Dochhorn (Hans-Otto Hiekel): Art. „Harnisch, Otto Siegfried", Sp. 702. Zur Entstehung der humanistischen Odenkomposition in Deutschland vgl. Hartmann: Die humanistische Odenkomposition in Deutschland.

158 Harnisch: Newer Teudscher Liedlein zu dreyen Stimmen [...] Ander Theil (1588), Stimmbuch der Media vox, Widmungsrede, Bl. A2^r.

159 Harnisch: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein (1587), Stimmbuch der Suprema vox, Widmungsrede, Bl. A2^r. Vgl. Finscher: Art. „Tricinium", Sp. 798.

160 Ludwig Finscher unterscheidet in der einleitenden Passage zum Lexikoneintrag „Tricinium" drei Wortbedeutungen des Triciniums: erstens „im wörtlichen und weitesten Sinn jede dreistimmig gesungene Komposition", zweitens „im engeren musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch meist der dreistimmige Vokalsatz des 16. und frühen 17. Jahrhunderts" und drittens im engsten Sinn „einerseits das protestantisch geistliche und weltliche Repertoire dreistimmiger Vokalkompositionen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts für Schule, Haus und Kirche, andererseits das dreistimmige Trompeten-Spielstück der deutschen Stadtpfeifer des 16. bis 18. Jahrhunderts", vgl. Finscher: Art. „Tricinium", Sp. 795. Hier handelt es sich um eine dreistimmige Vokalkomposition.

auch in der sozialen Zielgruppe. Die Tricinia waren primär für die Lateinschüler gedacht und dienten ihrer humanistischen Bildung sowie ihren liturgischen Aufgaben in der Kirche, wohingegen mit der deutschen Villanella eine bürgerliche Gesellschaftsmusik intendiert war.[161]

Formale Gestaltung

Bereits im Titel der Sammlung nimmt Harnisch auf eine nicht näher bestimmte, aber eigene Kompositionsweise Bezug: *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein/ Auff ein sondere arth vnd Manier Gesetzt*. Wie lässt sich diese „sondere arth vnd Manier“[162] fassen? Zum einen distanziert Harnisch sich mit der Verwendung der Bezeichnung ‚Tricinia‘ von den neuen italienischen Gattungen wie Villanella und Canzonetta. Und zum anderen orientiert er sich in seiner Gestaltung der Texte und der Vertonung sehr wohl an den populären italienischen Vorbildern, wie sie beispielsweise Jacob Regnart mit seinen drei Bänden *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen* vorlegte, die in zahlreichen Auflagen prägend für die mehrstimmige Liedkultur Ende des 16. Jahrhunderts waren.

In Harnischs Liedern werden jedoch nicht nur villaneske Elemente, sondern auch Einflüsse des Madrigals sichtbar. Dies zeigt sich an den Texten, die meist einstrophig, aber umfangreicher und komplexer als die Villanellastrophe gestaltet sind und sich metrisch nach der Silbenzahl richten (meist sieben oder elf Silben mit vorwiegend weiblichen Kadenzen). Auch die musikalische Gestaltung mit einer Mischung aus homophonen und polyphonen Passagen, mit klar getrennten Phrasen, strikt metrischen Rhythmen (teilweise mit textierten Fusae) und hohen Stimmlagen, oft mit paarweise angeordneten Sopranstimmen, verweisen auf die Canzonetta.[163]

Gerade die hohe Lage der Stimmen, das letztgenannte Charakteristikum einer Canzonetta, fällt in der vorliegenden Sammlung Harnischs besonders auf und schlägt zugleich den Bogen zu Harnischs Bezeichnung „Tricinia“: Suprema vox und Media vox sind im Violin- oder Diskantschlüssel notiert, die Infima vox ist überwiegend im Altschlüssel, bei drei Liedern im Tenorschlüssel aufgezeichnet (Nr. III, X und XII).[164] Die tiefste Stimme der Liedsätze liegt damit nicht in der Bassstimmlage, sondern im Bereich der tiefen Alt- und Tenorlage. Für eine

161 Vgl. Finscher: Art. „Tricinium“, Sp. 798.

162 Harnisch: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein (1587), Stimmbuch der Suprema vox, Titelblatt.

163 Vgl. Ruth I. DeFord (Übs.: Guido Heldt): Art. „Canzonetta“. In: MGG^2, Sachteil 2 (1995), Sp. 431–433, hier Sp. 432.

164 Im Liedsatz Nr. X ist die Media vox im Altschlüssel notiert.

mögliche Aufführung der Kompositionen bedeutete dies, dass die Stimmen in der hohen Lage von Frauen oder Knaben gesungen werden mussten, da es keine Bassstimme gab, oder bei instrumentaler Ausführung von höheren Melodieinstrumenten musiziert wurden.

Der kunstsinnige Widmungsempfänger Herzog Heinrich Julius hatte eine vorzügliche Hofkapelle, in der höchstwahrscheinlich auch Sängerknaben Dienst taten und die hohen Stimmen übernahmen. Harnisch trat erst nach der Publikation der *Newen kurtzweiligen Teutschen Liedtlein* (1587) seinen Dienst als Kantor in St. Blasius zu Braunschweig an, aber er könnte diese Kompositionen als indirekten Nachweis seiner Eignung für das Kantorenamt veröffentlicht haben.[165]

Die zwölf Liedsätze zeigen formal-stilistisch eine gewisse Bandbreite.[166] Die Strophenanzahl variiert zwischen einer und acht Strophen: fünf Liedsätze mit je einer Strophe (Nr. II, III, IIII, V und XI), drei Liedsätze mit je drei Strophen (Nr. I, VII und IX), ein Liedsatz mit vier Strophen (Nr. X) und zwei Liedsätze mit fünf Strophen (Nr. VIII, XII). Der acht Strophen umfassende Liedsatz Nr. VI ist in zwei Teile gegliedert und die Strophen werden immer abwechselnd nach zwei verschiedenen Vertonungen musiziert (Str. I, III, V, VII und Str. II, IV, VI, VIII). Auch die Strophenformen sind heterogen, zumal des Öfteren nicht eindeutig bestimmbar ist, wie lange ein Vers ist (vgl. Kap. 3.2.3). Silbenzahl und Reimschema bieten keine klaren Hinweise, da fraglich ist, inwieweit der Reim einen Zeilenbruch markiert. Achim Aurnhammer hat dies bereits für die drei Liedsätze mit mythologischen Sujets analysiert.[167] Er führt als Beispiel den Liedsatz Nr. VII „Als Phaeton den weisen rath“ an, der die Phaeton-Sage nach Ovids *Metamorphosen* (Buch 2, Episode 1) schildert. Die Strophen können acht- oder sechszeilig dargestellt werden:[168]

---

165 Die Widmungsrede datiert vom 20. Dezember 1586 und ist in Helmstedt, „aus der Iulio Universitet“, unterzeichnet, vgl. Harnisch: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein (1587), Stimmbuch der Suprema vox, Widmungsrede, Bl. A2^r.

166 Nicht nachvollziehbar ist Hendrik Dochdorns Aussage, Harnisch habe Jacob Regnarts Texttypus verwendet, da Regnarts Texttypus nicht definiert wird, vgl. Dochhorn (Hans-Otto Hiekel): Art. „Harnisch, Otto Siegfried“, Sp. 702.

167 Vgl. Aurnhammer: Präsenz und Funktion des antiken Mythos, S. 276–280.

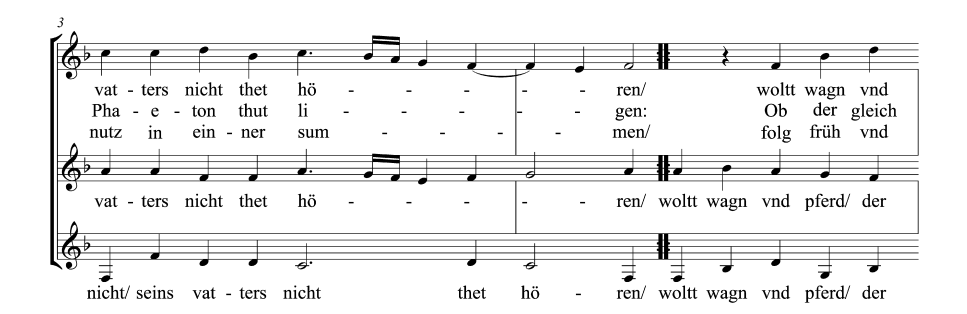
168 Vgl. Harnisch: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein (1587), Stimmbuch der Suprema vox, Nr. VII, Bl. B2^v, Str. I. Die weiteren Strophen lauten: 2. Hernach war diss die grabschrift sein/ Hie Phaeton thut ligen:/ Ob der gleich nicht hat aus gericht/ was er gewoldt/ vnd weislich soltt/ Gnug dieser rhum doch jhm mus sein/ das ers hat wagen mügen. 3. Hie Dumme Jugent merck mit fleis/ dein nutz in einer summen/ folg früh vnd spat/ der Eltern rath/ vermessenheit/ vnd hoffard meid/ stets leb in demut bistu weis/ frevel bringt wenig frommen.

Als Phaeton den weisen rath/
seins vatters nicht thet hören/
woltt wagn vnd pferd/
der sonnen wird/
regieren recht/
vermessen schlecht/
bald solch sein vbermuth jhn that/
gar iemmerlich bethören.

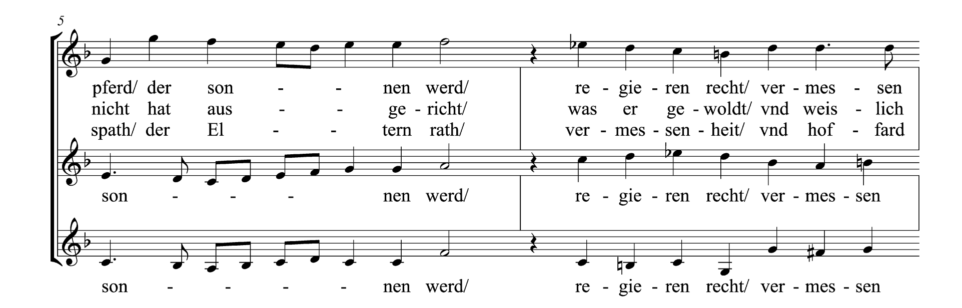
Als Phaeton den weisen rath/
seins vatters nicht thet hören/
woltt wagn vnd pferd/ der sonnen wird/
regieren recht/ vermessen schlecht/
bald solch sein vbermuth jhn that/
gar iemmerlich bethören.

In der sechszeiligen Darstellung erhält man sechs annähernd gleichlange Verse, wobei der dritte und vierte Vers jeweils binnengereimt sind. Diese Gliederung lässt sich auch mithilfe des Notentextes begründen, da alle Verszeilen jeweils mit einer halben Note und nachfolgenden Viertelpause enden, innerhalb des dritten und vierten Verses jedoch keine markierten Schlüsse dieser Art zu finden sind (vgl. im Notenbeispiel M. 5).[169]





169 Vgl. Aurnhammer: Präsenz und Funktion des antiken Mythos, S. 277.





Notenbeispiel 9: Otto Siegfried Harnisch: *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* (1587), Nr. VII „Als Phaeton den weisen rath".

Der einstrophige Liedsatz Nr. XI „So wünsch ich ihr ein gute nacht" mit sieben Versen lässt sich ebenfalls als sechszeilige Strophe darstellen, indem die viersilbigen Kurzverse fünf und sechs zusammengezogen werden.[170]

So wünsch ich ihr ein gute nacht/	So wünsch ich ihr ein gute nacht/
zu hundert tausent stunden/	zu hundert tausent stunden/
so ich ihr lieb erst recht betracht/	so ich ihr lieb erst recht betracht/
ist all mein freud verschwunden/	ist all mein freud verschwunden/
wenn ich sie sich/	wenn ich sie sich/ erfreut sie mich/
erfreut sie mich/	hat mir mein hertz besessen.
hat mir mein hertz besessen.	

Diese Gedichtform besteht aus einem kreuzgereimten Quartett aus regelmäßig alternierenden Versen mit abwechselnd vier und drei Betonungen sowie entsprechend männlicher und weiblicher Kadenz im ersten Teil. Der zweite Teil umfasst ein kurzes Verspaar mit jeweils zwei Betonungen sowie einem neuen männlich

170 Vgl. Harnisch: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein (1587), Stimmbuch der Suprema vox, Nr. XI, Bl. B4^{v}.

kadenzierenden Reim und abschließend einen weiblich kadenzierenden Vers mit drei Betonungen. Dieser Siebenzeiler findet sich bereits in der geistlichen Lieddichtung bei Heinzelin von Konstanz Ende des 13. Jahrhunderts.[171] Durch den Binnenreim und die Brechung des vorletzten Verses entstand die siebenzeilige Strophenform. Der Literaturwissenschaftler Horst Joachim Frank exponiert genau diesen Liedtext als „ein frühes und sehr bekanntes Beispiel" für diese Strophenform, die auch „in geistlicher Umdichtung im weiteren 16. Jahrhundert und dann im Barock die Verwendung des Siebenzeilers vornehmlich bestimmt".[172] Wie im ersten Beispiel markiert der Notentext die Schlüsse der Verse – mit Ausnahme der beiden Kurzverse (vgl. für das Notenbeispiel die Passage zur musikalischen Gestaltung).

Sieben der zwölf Liedsätze (Nr. II, III, V, VIII, IX, X und XI) lassen sich formal als Canzonetten bestimmen. Harnisch zeigt in seinen Canzonettensätzen dieser Liedsammlung durch ein Wiederholungszeichen in den Noten an, dass der Text des zweiten Stollens auf die Musik des ersten Stollens gesungen werden soll (Aufgesang). Zudem werden die beiden Stollen mittels eines Kreuzreims (Aufgesang besteht aus einem Quartett) oder eines Schweifreims (Aufgesang besteht aus einem Sextett) miteinander verknüpft. Die anderen fünf Liedsätze zeigen canzonettenhafte Anklänge ohne Kanzonenstrophe als Textform (Nr. I, VII), sind eher madrigalesk komponiert (Nr. IIII) oder in zwei Teile gegliedert (Nr. VI, XII).

Vorherrschend sind umfangreichere Strophen mit je acht, zehn und zwölf Versen. Lediglich zwei Liedsätze haben weniger Verszeilen und bestehen nur aus einer Strophe: Nr. IIII „Bessers hab ich nie gelesen/ als wolthun vnd frölich wesen" und Nr. XI „So wünsch ich ihr ein gute nacht/ zu hundert tausent stunden". Diese beiden Liedsätze sind musikalisch vergleichsweise kunstvoll ausgestaltet und zeichnen sich durch madrigaleske Elemente aus.[173] Damit können sie auch als durchkomponiert bezeichnet werden: Text und Musik sind wesentlich enger miteinander verbunden, als wenn mehrere Strophen auf dieselbe Melodie gesungen werden müssen.

---

171 Vgl. Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. München/Wien 1980, S. 537.

172 Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen, S. 538.

173 Hans-Otto Hiekel klassifiziert Harnischs Liedsätze einerseits in neun Canzonetten und drei Madrigale (Nr. IIII, XI, XII), andererseits konstatiert er, die Tricinien seien „durchaus nicht, wie bisher angenommen wurde, nach italienischer Manier komponiert worden", vgl. ders.: Otto Siegfried Harnisch, S. 90. Canzonetten und Madrigale sind italienische Formen – diesen Widerspruch löst Hiekel jedoch nicht explizit auf, es sei denn, mit „italienischer Manier" ist hier ausschließlich die Kompositionsweise gemeint.

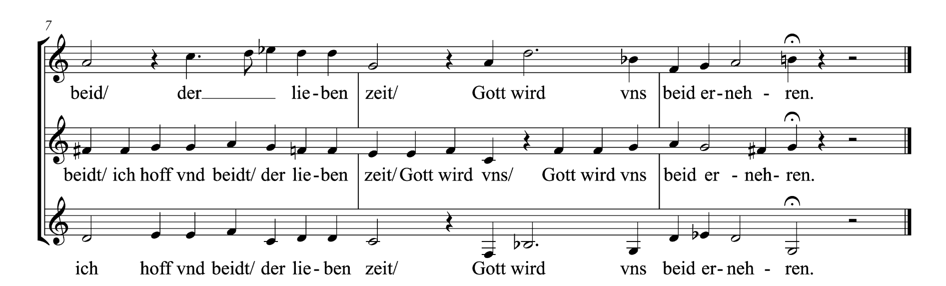
Alle Liedtexte haben ein regelmäßig alternierendes Metrum (bis auf Lied Nr. IIII beginnen alle Texte auftaktig), abgesehen von einer Ausnahme, die in der musikalischen Umsetzung von Harnisch geschickt gelöst wird: Im Lied Nr. V „An dich hab ich gebunden mich" lautet der Text folgendermaßen:

> An dich hab ich gebunden mich/
> mit dir mein leben zu enden/
> in rechter lieb so stettiglich/
> darumb thu nicht von mir wenden/
> zu dienen dir/
> steht mein begier/
> in zuchten vnd in Ehren/
> ich hoff vnd beid/
> der lieben zeit/
> Gott wird vns beid ernehren.[174]





174 Harnisch: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein (1587), Stimmbuch der Suprema vox, Nr. V, Bl. B1r.



Notenbeispiel 10: Otto Siegfried Harnisch: *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* (1587), Nr. V „An dich hab ich gebunden mich".

Der zweite und vierte Vers sind achtsilbig mit jeweils drei Hebungen, aber nicht regelmäßig alternierend wie das restliche Gedicht. Harnisch komponiert das so, dass die natürlichen Wortakzente („mit dír mein leben zu énden", das Wort „leben" ist im Mittelhochdeutschen unbetont) mit den längeren Notenwerten einer halben Note in der Suprema und der Infima vox zusammenfallen. Die Media vox bildet einen Vorhalt in der Kadenz und betont daher gegen den Wortakzent. Einschränkend ließe sich bemerken, dass zwar der natürliche Wortakzent und der längere Notenwert zusammenfallen, diese Betonungen aber nicht auf den schweren Zeiten der metrischen Taktstruktur liegen. Allerdings kommt der allgemeine Gebrauch von Taktstrichen zur Begrenzung des Taktes erst im Laufe des 17. Jahrhunderts auf – in vorliegendem Notendruck gibt es keine Taktstriche, mittels des alla-breve-Zeichens (₵) werden Proportion und Metrum angegeben.

Tricinia sind Vokalkompositionen ohne formale Vorgaben und Konventionen, abgesehen von der dreistimmigen Besetzung. Otto Siegfried Harnisch nutzte diesen formalen Spielraum aus und orientierte sich für seine Liedsätze überwiegend an den innovativen italienischen Formen wie der Villanella, der Canzonetta oder dem Madrigal. Thematisch hingegen lässt sich teilweise ein bestimmter Anspruch an die Liedsätze erkennen, der wiederum an die Zielgruppen und die Funktion der Liedsammlungen gebunden ist. Besonders die drei mythologischen moralisierenden Liedsätze (Nr. VII, VIII und X) und ein sentenzartig-spruchhaftes Lied (Nr. IIII) verweisen auf eine didaktisch-pädagogische und humanistische Grundhaltung, bei der die Gelehrtheit im Mittelpunkt steht.[175] Die Themen umfassen aber auch Weltliches und Geselliges, wie im Folgenden deutlich wird.

175 Hans-Otto Hiekel verweist bereits auf diesen Sachverhalt, führt ihn aber nicht näher aus und lässt besonders die Themen der Liedsätze außer Acht, vgl. ders.: Otto Siegfried Harnisch, S. 59.

Thematische Vielfalt

Otto Siegfried Harnischs *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* weisen inhaltliche Mannigfaltigkeit auf. Zwei der zwölf dreistimmigen Liedsätze sind mit einem geistlichen Text ausgestaltet (Nr. II und III), die zehn anderen enthalten einen weltlichen Text. Bemerkenswert ist, dass die geistlichen und weltlichen Kompositionen nicht in Blöcken voneinander getrennt erscheinen (vgl. Kap. 2.2.2): Ein weltliches, programmatisches Lied zum Lob der Musik eröffnet die Sammlung, gefolgt von den beiden geistlichen Liedern zum Thema Gottvertrauen, worauf sich die anderen weltlichen Lieder anschließen: ein Loblied auf eine positive Lebenseinstellung (Nr. IIII), vier Liebeslieder (Nr. V, VI, IX, XI), drei mythologische Lieder (Nr. VII mit dem Phaeton-Mythos, Nr. VIII zur Episode von Pyramus und Thisbe, Nr. X zum Mythos von Daphne und Apollo) sowie ein Scherzlied (Nr. XII) (vgl. Kap. 2.2.4). Der Text des letzten Liedsatzes, mit „Ein Sächsisch Liedlein" überschrieben, bildet sprachlich eine Ausnahme, da er im niederdeutschen Dialekt steht, und lässt eine niedersächsische Provenienz vermuten.

Harnisch vertont sowohl schon bekannte und verbreitete als auch neue Texte. Die neuen Texte überwiegen deutlich, lassen sich doch lediglich zu vier von zwölf Liedsätzen Textkonkordanzen nachweisen. Für zwei seiner Liedsätze greift Harnisch auf Texte zurück, die bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt waren und deren Beliebtheit bis ins beginnende 17. Jahrhundert anhält. Der Text des ersten Liedsatzes Nr. I „Weil ich gross gunst/ trag zu der kunst/ der Sengerei" von Harnisch lässt sich in Hans Otts Liedsammlung von 1534 nachweisen, und auch Jakob Meiland vertonte ihn 1575 (vgl. Kap. 3.2.3).[176] Auch der Text des Liedsatzes Nr. XI „So wünsch ich jhr ein gute nacht/ zu hundert tausent stunden" ist bereits seit den 1530er Jahren bekannt und in den anonym erschienenen *Gassenhawerlin* (1535) abgedruckt.[177]

Zudem übernimmt Harnisch den Text für den Liedsatz Nr. III „Wer Gott vertraut/ hat wol gebauwt" aus Nicolaus Rosthius' *Frölichen neuen Teutschen Gesäng*, und aus Jakob Meilands *Newen außerlesenen Teutschen Liedlin* den Text zum Liedsatz Nr. V „An dich hab ich gebunden mich/ mit dir mein leben zu enden".[178] Für die beiden Liedsätze Nr. II und III mit geistlichen Texten weist Hans-

176 Vgl. Ott: Der erst Teil. Hundert vnd ainundzweintzig newe Lieder (1534), Nr. 74, vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 260.

177 Vgl. Gassenhawerlin. Frankfurt am Main 1535. Nr. 25, vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 262.

178 Vgl. Nicolaus Rosthius: Fröliche neue Teutsche Gesäng. Frankfurt am Main 1583. Nr. 23 sowie Meiland: Newe außerlesene Teutsche Liedlin (1569), Nr. 5, vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 263 und 271.

Otto Hiekel zudem nicht näher bestimmte Kirchenlieder nach.[179] Indem Harnisch alte Texte übernahm, sie aber individuell vertonte, ohne auf die dazugehörigen Melodien zurückzugreifen, verortete er sich in der deutschen Liedtradition und trug zugleich zu ihrer Weiterentwicklung bei – das Prinzip der ‚aemulatio veterum' zeigt sich hier *par excellence*.

Das die Sammlung eröffnende Loblied „Weil ich gross gunst/ trag zu der kunst/ der Sengerei" lobt die Musik und vor allem den Gesang, der gemeinsam und möglichst täglich angestimmt besonders gut die Melancholie vertreibt und Fröhlichkeit erweckt. Der Text war bekannt, beliebt und weit verbreitet. Im Vergleich zu Jakob Meiland lässt Harnisch in seinem Lieddruck eine zweite und dritte Strophe abdrucken und erweitert die Textaussage (vgl. Kap. 3.2.3):

Weil ich gross gunst/
trag zu der kunst/
der Sengerei/
mag ich wol frei/
sie loben hoch/
wie wol ich doch/
selbst nit vernimb/
die wenigst stimm/
doch liebt mir sehr/
die selbig lehr/
zu aller frist/
weil sie so frei vnd kunstreich ist.

2. Es ist am tag/
darff keiner frag/
gut compositz/
bedarff viel witz/
wird nit vmbsonst/
ein Sinreich kunst/
billich genant/
wer mit der hand/
viel Melodei/
artig vnd frei/
zusamen stimbt/
das manchem offt gros wunder nimbt.

3. Darumb ich preiss/
billicher weis/
ein jederman/
der die kunst kann/

179 Vgl. Hiekel: Otto Siegfried Harnisch, S. 57, Anm. 2.

dar durch das hertz/
welchs leidet schmertz/
leichtmütig wird/
sehr jubilirt/
sich frölich macht/
kein sorg betracht/
wird nit betrübt/
wo man teglich die Music vbtt.[180]

Komponieren ist eine handwerkliche Kunst, die bestimmter Fähigkeiten bedarf. Jede Person, welche diese Kunst beherrscht, soll sie ausüben und musizieren, um zur heilenden Kraft der Musik seinen Teil beizutragen. Das zweite Loblied (Nr. IIII) betont eine fröhliche Lebenseinstellung. Auch die beiden geistlichen Lieder (Nr. II und III) sind von einem positiven Grundtenor geprägt und stellen das Gottvertrauen auf Erden und im Himmel in allen Lebenssituationen in den Vordergrund.

Für seine drei mythologischen Liedsätze (Nr. VII, VIII und X) gibt Harnisch Ovids *Metamorphosen* als Quelle an: Er vertont erstens den Mythos von Phaeton, dem Sohn des Sonnengottes Helios, der mit dem Sonnenwagen des Vaters zu übermütig umgeht, sich selbst überschätzt und dabei ums Leben kommt. Zweitens enthält die Liedsammlung einen Liedsatz zur Geschichte von Pyramus und Thisbe, die bei ihrem Fluchtversuch beide sterben. Der dritte Liedsatz ist dem Mythos von Daphne und Apollon gewidmet, in dem Daphne auf der Flucht vor Apollons Liebe von ihrem Vater zur Rettung in einen Lorbeerbaum verwandelt wird. Achim Aurnhammer bestimmt den Umgang Harnischs mit Ovid als „recht frei“: „Seine Versionen zeichnen sich aus durch (1) selektive Reduktion, (2) Aussparung der zentralen Metamorphose und (3) Moralisierung der mythischen Figur oder Konstellation in der Schlussstrophe.“[181] Im Vordergrund steht die *moralisatio*, der pädagogische Nutzen des Mythos; die Jugend soll dem Rat der Eltern mit Demut folgen, die Verwerflichkeit einer verbotenen Liebesbeziehung erkennen sowie die Frauen schützen und ehren. Aurnhammer betont aber auch, dass die poetische Kraft des Mythos „noch nicht ganz unterdrückt“ sei, sondern es werde „der vorherrschende Moralismus gebrochen“ und es komme „die Deutungsoffenheit des Mythos zu ihrem Recht“.[182]

Ovids *Metamorphosen* gehören neben den Werken Vergils, Horaz’ und Ciceros zu den Stücken antiker Literatur, die im Lateinunterricht an der Schule oder

180 Harnisch: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein (1587), Stimmbuch der Suprema vox, Nr. I, Bl. A3^{r}.

181 Aurnhammer: Präsenz und Funktion des antiken Mythos, S. 278.

182 Aurnhammer: Präsenz und Funktion des antiken Mythos, S. 279.

der Universität behandelt wurden. Gerade diese drei mythologischen Liedsätze einschließlich der jeweiligen moralisch-didaktischen Schlussfolgerungen lassen sich gut in der pädagogisch-humanistischen Tradition des Triciniums verorten, und die Absicht ihrer musikalischen Aufführung in einer Lateinschule scheint durchaus möglich. Harnisch reduziert, modifiziert, invertiert und ergänzt die mythologischen Erzählungen.[183] Vor diesem Hintergrund ist auch sein freier Umgang mit dem Mythos erklärbar: Die Mythen sind bekannt, Harnischs Ziel ist die Entfaltung eines moralisch-pädagogischen Programms. Dazu gehören einerseits abschreckende Beispiele wie die Geschichten von Phaeton sowie Pyramus und Thisbe, andererseits präsentiert er positive Muster wie Daphne, die als ehrbare Jungfrau eine Vorbildfunktion inne hat.

Die vier Liebeslieder lassen sich in eine Liebeswerbung (Nr. V) und drei Liebesklagen (Nr. VI, IX, XI) untergliedern. In dem Werbelied Nr. V „An dich hab ich gebunden mich" versichert das Sänger-Ich seinem Gegenüber, dass es ihm dienen werde „in zuchten vnd in Ehren" (V. 6), verbunden mit der Hoffnung und Bitte auf Gottes Beistand im gemeinsamen Leben. In den drei anderen Liebesliedern beklagt das Sänger-Ich sein Schicksal: Im zweiteilig angelegten Liedsatz Nr. VI „Mein klag vnd bitt/ will helffen nicht" steht die Trauer um eine unglückliche und nicht erhörte Liebe im Mittelpunkt, wobei das Sänger-Ich vor allem die Konsequenzen für sein eigenes Leben – Trauer, Unglück, Not und vielleicht auch Tod – aufzählt und der Geliebten droht, sie würde ihre abweisende Haltung ihm gegenüber noch bereuen (Str. VIII):

> Schnell vnd behend/
> das glück sich wendt/
> wirst müssen sein/
> inn Elend dein/
> solstu ann mich gedenken/
> das thu ich dir itzt schencken/
> zu guter letzt mit leide/
> von hinnen ich itzt scheide.[184]

Das dritte Liebeslied Nr. IX „Sie furcht villeicht/ mocht immer einer bleiben" zeigt die Rekapitulation einer Liebesbeziehung: Das Sänger-Ich erinnert sich an die

183 Vgl. Aurnhammer: Präsenz und Funktion des antiken Mythos, S. 276–280. Zu Harnischs Art und Weise der Mythenbehandlung ließe sich auch Martin Vöhler/Bernd Seidensticker (Hrsg.): Mythenkorrekturen – Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption (Spectrum Literaturwissenschaft 3). Berlin 2005, heranziehen, um den Umgang mit dem Mythos genauer zu bestimmen.

184 Harnisch: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein (1587), Stimmbuch der Suprema vox, Nr. VI, Bl. B2^r.

Werbung um die Geliebte und die darauffolgende gemeinsame Zeit mit ihr, die nun vorbei ist: „Sie ist dahin/ hat einen jhr erlesen“ (III, 1f.). Markiert wird dieser Bruch mit einem Tempuswechsel, die dritte Strophe steht im Präsens. Im Gegensatz zum vorigen Liebeslied endet dieses aber versöhnlich mit dem Abschiedswunsch von „glück heil vnd segen“ (III, 7) an die scheidende Geliebte.

Das bereits erwähnte Abschiedslied „So wünsch ich jhr ein gute nacht“ (Nr. XI) hat eine lange Tradition und wurde noch bis Anfang des 17. Jahrhunderts von verschiedenen Komponisten vertont. Das Sänger-Ich verabschiedet sich von seiner Geliebten, metaphorisch durch den Wunsch der guten Nacht dargestellt. Harnisch bietet hier einen einstrophigen, siebenzeiligen Liedsatz und reduziert damit den bekannten Liedtext. So überliefert beispielsweise Georg Forster zur ersten Strophe noch zwei weitere Verse (markiert) und kennt zudem zwei weitere neunzeilige Strophen.[185]

So wünsch ich ihr ein gute nacht/
zu hundert tausent stunden/
so ich ihr lieb erst recht betracht/
ist all mein freud verschwunden/
wenn ich sie sich/
erfreut sie mich/
hat mir mein hertz besessen
darumb ich in meinem hertzen brinn/
vnd kan ir nit vergessen.

Das die Liedsammlung beschließende Scherzlied „Wor is juwe Vadder Hoenthei“ (Nr. XII) ist im niederdeutschen Dialekt gehalten. In der naiv anmutenden Brautwerbung fragt ein junger Mann nacheinander Vater, Mutter, Bruder und Schwester der Angebeteten, die allesamt im Hof beschäftigt sind, ob er wohl das ersehnte Mädchen zur Ehe bekäme. Abschließend spricht er auch die Geliebte selbst an, ob er sie heiraten dürfe. Über Funktion und Zweck dieses Liedsatzes lassen sich lediglich Vermutungen anstellen, da keinerlei Hinweise auf eine Vorlage oder auch Konkordanzen bislang nachweisbar sind. Harnisch könnte den Liedtext an der

---

185 Vgl. Harnisch: Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein (1587), Stimmbuch der Suprema vox, Nr. XI, Bl. B4^{v}. Die kursiv markierte Passage stammt von Forster: Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein (1539), Tenor-Stimmbuch, Nr. 130, Bl. U3^{r}–U3^{v}. Die weiteren Strophen lauten bei Forster: 2. In rechter trew ist sie mir lieb/ der ich mein hertz hab geben./ Zu dienen jr ich mich stets heb/ die weil ich hab das leben/ Wann sie hat mich/ so gar lieblich/ mit jrer zucht gefangen/ keins menschen freud/ mir sie erleid/ nach der mich thut verlangen. 3. On allen falsch wil ich do sein/ biß an meins leben ende./ Gegen der aller liebste mein/ von der ich mich nicht wende/ Mit seufftze klag/ auch nacht vnd tag/ sie mir mein hertz thut krencken/ darumb hoff ich/ sie wird doch mich/ in jr hertzlieb versencken.

Helmstedter Universität kennen gelernt und als unterhaltsames Schlusslied in seine Sammlung aufgenommen haben.

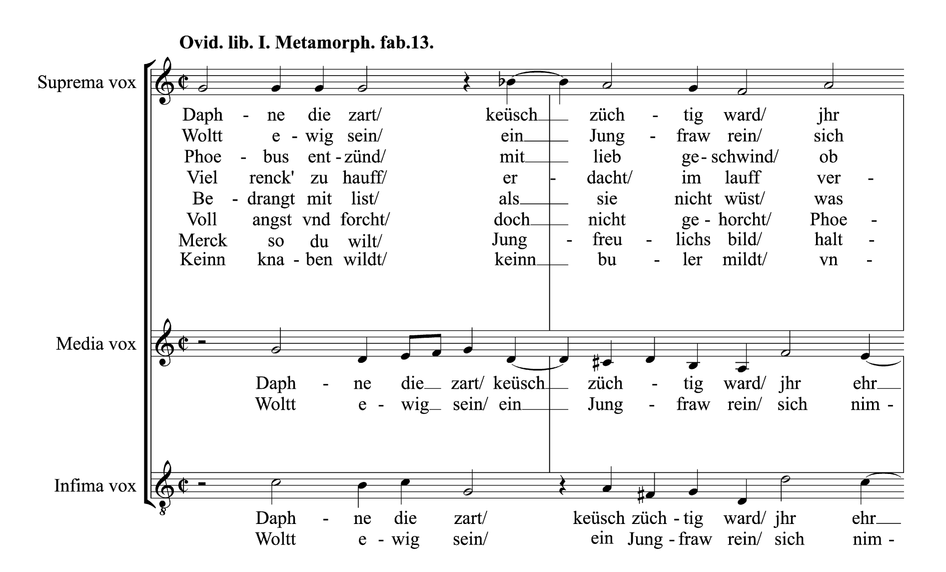
Es zeigt sich, dass Harnisch neben pädagogisch-didaktischen Texten wie den mythologischen Liedsätzen (Nr. VII, VIII, X) auch unterhaltsame beliebte Texte (Nr. I, XI) in seine Liedsammlung aufnahm und vertonte. Er kompilierte somit Texte, die dem humanistischen Anspruch an die Liedsammlung ebenso genügten und in die Tradition des Triciniums einzuordnen waren, Texte, die bekannt und verbreitet waren und sich nach dem Geschmack der Zeit vertonen ließen, und Texte, die mehr für scherzhafte Gelegenheiten gedacht waren. Die Sammlung bietet sich von ihrer thematischen Vielfalt her für verschiedene Anlässe und mögliche Rezeptionsgruppen an.

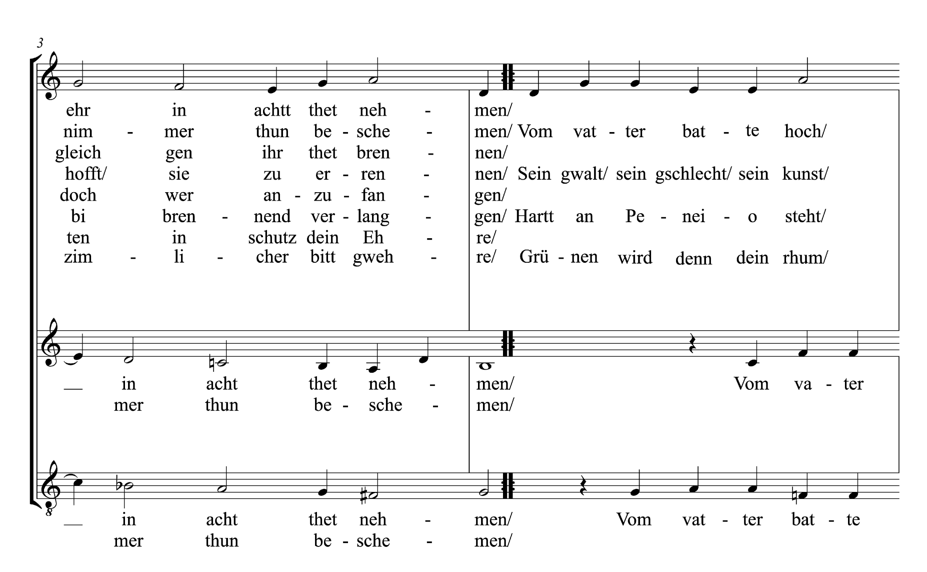
Musikalische Gestaltung

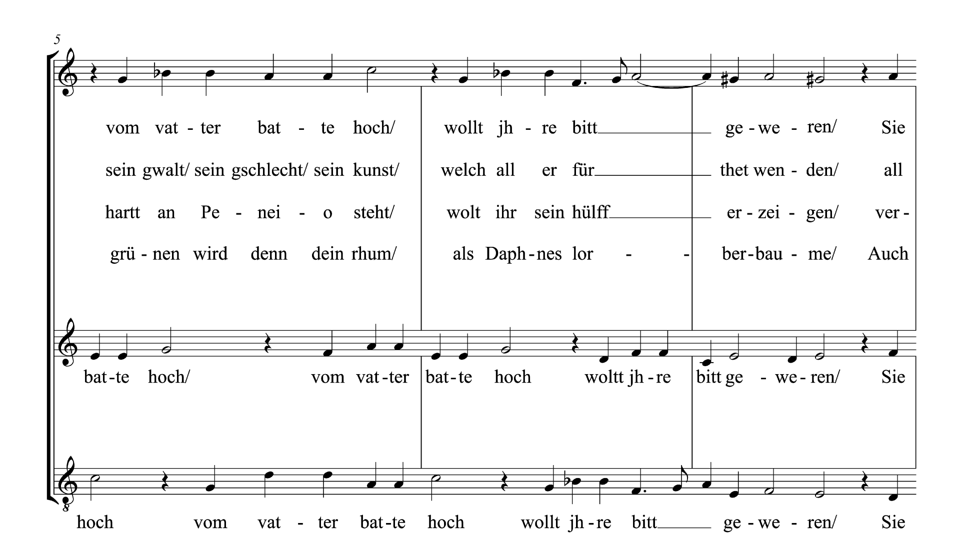
Die Vertonungen lassen sich als Canzonetten kennzeichnen. Die überwiegend homophone und akkordische Satzstruktur der Villanella setzt Harnisch kaum ein, sondern gestaltet seine Kompositionen polyphoner und mit kontrapunktischen Elementen: Die Liedsätze werden durch Imitationen, Synkopen und Vorhalte aufgelockert; die Einzelstimmen haben eine größere liedhaft geprägte melodische Eigenständigkeit; Madrigalismen und ausgedehnte, teilweise textillustrative Melismen sowie ungewöhnliche harmonische Wendungen zeichnen die Lieder aus.[186] Dabei fällt auf, dass von der formalen und musikalischen Gestaltung her zwischen den beiden religiösen und den anderen weltlichen Liedsätzen keine Unterschiede bestehen.

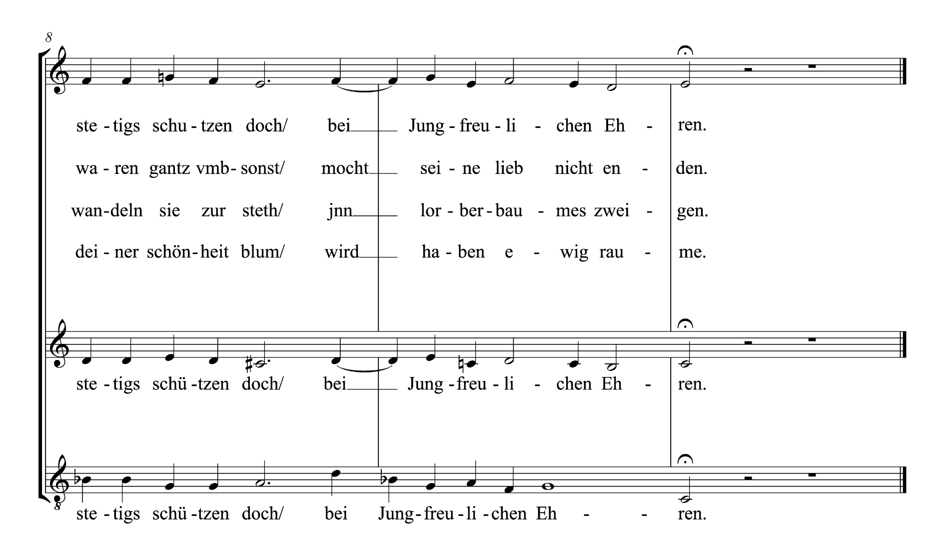
Hingegen klingen die drei Stücke mit mythologischem Inhalt musikalisch schlichter und weniger modern als die anderen Liedsätze. Der Text in diesen Liedern ist überwiegend syllabisch vertont, auf eine Textsilbe fällt ein Ton. Einige wenige Melismen gibt es beispielsweise in Nr. VII zum Phaeton-Mythos in V. 3f. auf dem Wort „hören“ in der Suprema und der Media vox. Noch schlichter ist das Lied Nr. X zur Daphne-Episode, das sehr villanesk mit seiner akkordischen, homophonen Satzweise klingt, die besonders im Schluss deutlich wird, wenn Suprema, Media und Infima vox denselben synkopierten Rhythmus singen:

186 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 114. Sie beschreibt diese Ausgestaltung der Liedsammlungen auch für z. B. Gregor Langius, Franz Joachim Brechtel, Nikolaus Zangius und Daniel Friderici.


Ovid. lib. I. Metamorph. fab.13.
Suprema vox
Daph - ne die zart/ keüsch züch - tig ward/ jhr
Woltt e - wig sein/ ein Jung - fraw rein/ sich
Phoe - bus ent - zünd/ mit lieb ge - schwind/ ob
Viel renck' zu hauff/ er - dacht/ im lauff ver -
Be - drangt mit list/ als sie nicht wüst/ was
Voll angst vnd forcht/ doch nicht ge - horcht/ Phoe -
Merck so du wilt/ Jung - freu - lichs bild/ halt -
Keinn kna - ben wildt/ keinn bu - ler mildt/ vn -
Media vox
Daph - ne die zart/ keüsch züch - tig ward/ jhr ehr
Woltt e - wig sein/ ein Jung - fraw rein/ sich nim -
Infima vox
Daph - ne die zart/ keüsch züch - tig ward/ jhr ehr
Woltt e - wig sein/ ein Jung - fraw rein/ sich nim -


3
ehr in achtt thet neh - men/
nim - mer thun be - sche - men/ Vom vat - ter bat - te hoch/
gleich gen ihr thet bren - nen/
hofft/ sie zu er - ren - nen/ Sein gwalt/ sein gschlecht/ sein kunst/
doch wer an - zu - fan - gen/
bi bren - nend ver - lang - gen/ Hartt an Pe - nei - o steht/
ten in schutz dein Eh - re/
zim - li - cher bitt gweh - re/ Grü - nen wird denn dein rhum/
in acht thet neh - men/ Vom va - ter
mer thun be - sche - men/
in acht thet neh - men/ Vom vat - ter bat - te
mer thun be - sche - men/





Notenbeispiel 11: Otto Siegfried Harnisch: *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* (1587), Nr. X „Daphne die zart/ keüsch züchtig ward“.

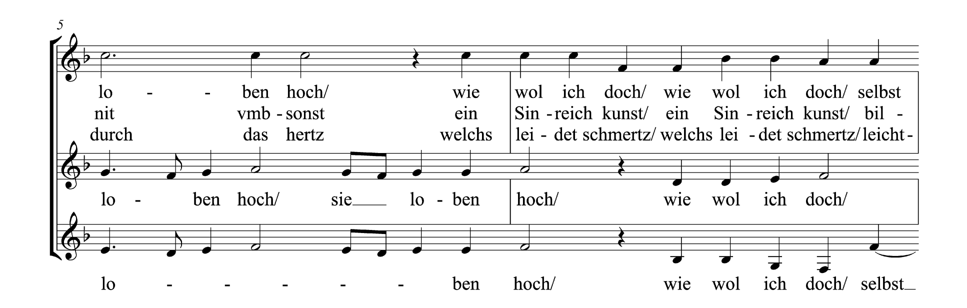
Die fehlenden textausdeutenden Verzierungen lassen sich damit erklären, dass es sich bei den mythologischen Liedsätzen um Strophenlieder handelt, bei denen drei bis fünf Strophen auf dieselbe Melodie gesungen werden – Ausschmückungen, die den Text in einer bestimmten Strophe illustrieren, lassen sich deswegen kaum in die Vertonung integrieren. Zudem dürfte gerade bei die-

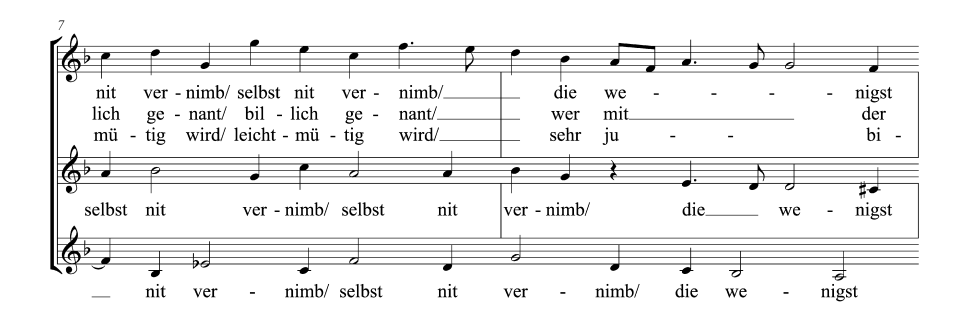
sen Liedsätzen der Text im Vordergrund stehen, um beispielsweise eine Reflexion über seine moralisch-pädagogische Aussage und die Art und Weise der Mythenbehandlung anzuregen.

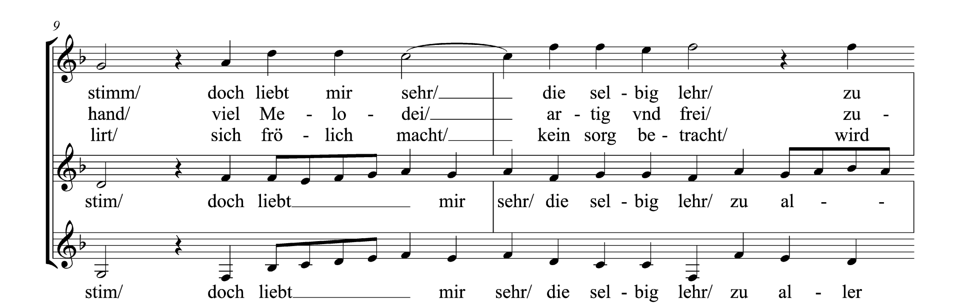
Wesentlich moderner als die mythologischen Liedsätze wirkt das erste Lied mit seinen melismatischen Achtelbewegungen (M. 2f. und M. 12f.), die in jeder der drei Strophen ein passendes Wort illustrieren und onomatopoetisch abbilden: Es handelt sich um die Ausdrücke „Sengerey“ und „kunstreich“ (Str. I), „compositz“ und „wunder“ (Str. II) sowie „jedermann“ und „Music“ (Str. III). Der innovative Eindruck entsteht auch durch die kontrapunktische Verknüpfung der Phrasen miteinander, beispielsweise in der dritten und vierten Mensur, wenn die Infima vox mit der vierten Textzeile „mag ich wol frei“ (I, 4) in einer aufsteigenden Linie und abschließendem Quintsprung nach unten von Suprema und Media vox imitiert wird:

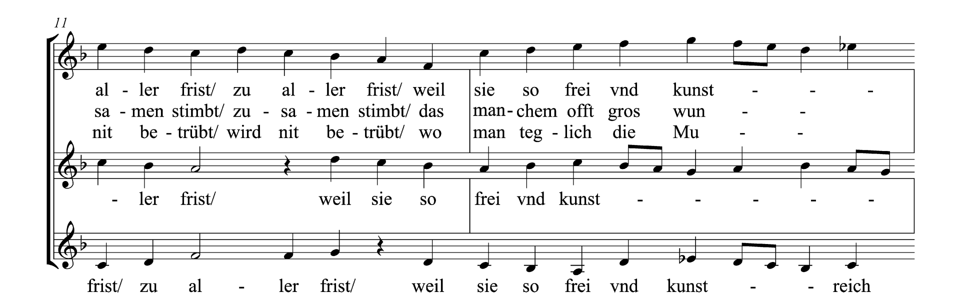


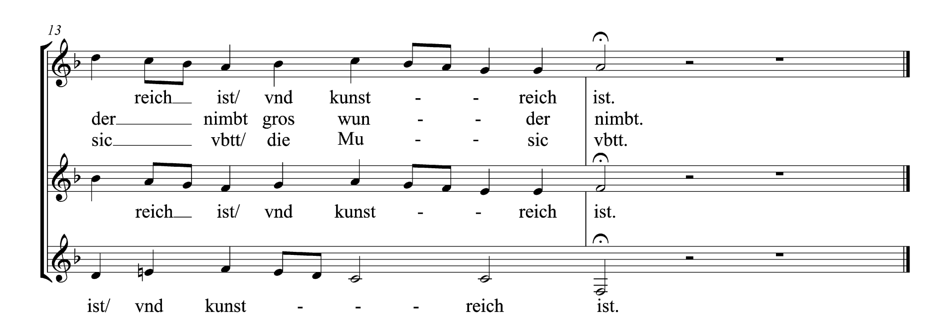










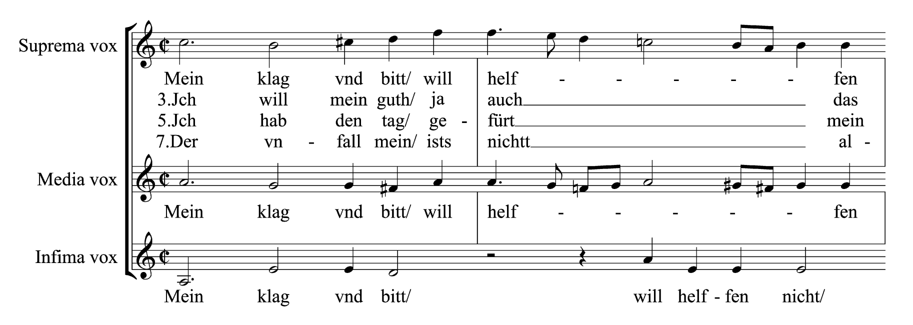


Notenbeispiel 12: Otto Siegfried Harnisch: *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* (1587), Nr. I „Weil ich gross gunst".

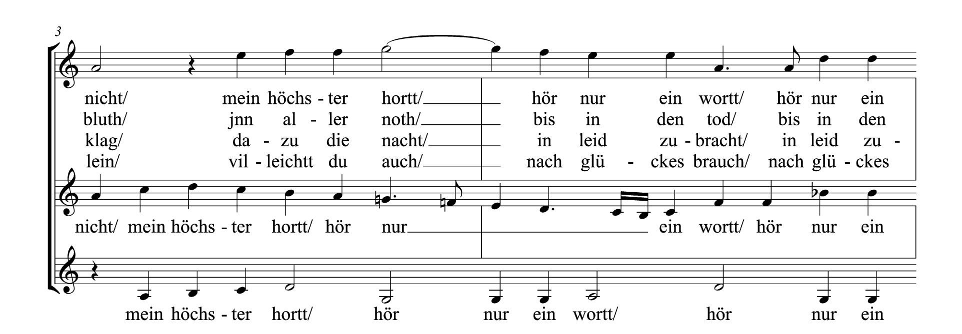
Im Gegensatz zu Harnischs kontrastreicher Version, die von „einer erstaunlichen inneren Lebendigkeit“[187] geprägt ist, bleibt Jakob Meiland in seiner Vertonung desselben Textes einer mehr statischen und akkordischen Satzfaktur verhaftet. Meilands Fassung enthält keine Melismen und imitatorischen Passagen, nutzt dafür aber die fünfstimmige Besetzung beispielsweise zu echoartigen Strukturen (vgl. Kap. 3.2.3).

Neben musikalischen und formalen Aspekten bietet die Tonart einen weiteren Hinweis auf die Begegnung von Tradition und Innovation in dieser Liedsammlung. Damit verbinden sich im tonalen Umfeld der Liedsätze in vorliegender Liedsammlung das in dieser Zeit noch vorherrschende System der Kirchentonarten und die schon beginnende Dur-Moll-Tonalität: Fünf Lieder stehen in D dorisch (Nr. XI) und G dorisch (Nr. V, IX) sowie G mixolydisch (Nr. II, IIII), sieben lassen sich den modernen Tonarten zuordnen (Nr. III, VIII, X, XII in C-Dur, Nr. I, VII in F-Dur, Nr. VI in A-Moll). Alle Liedsätze stehen außerdem im alla-breve-Takt (₵). Diese Metrumangabe wird meist für deutschsprachige weltliche Liedsätze um 1600 verwendet.

Eine musikalische Sonderstellung nimmt der Liedsatz Nr. VI „Mein klag vnd bitt/ will helffen nicht“ als zweiteiliges Lied ein. Die acht Strophen mit je acht paargereimten Versen werden abwechselnd nach zwei Sätzen musiziert. Beide Vertonungen sind leicht kontrapunktisch mit imitierenden Phrasen, Synkopen, Vorhalten und einigen Melismen gestaltet. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass jeweils lediglich die ersten beiden Textzeilen, also die ersten zweieinhalb Takte, unterschiedlich komponiert sind, der größte Teil einschließlich des Schlusses der beiden Sätze ist gleich. Ungewöhnlich ist vor allem die Schlusspassage, in der die letzte, achte Textzeile dreimal imitatorisch wiederholt und die Grundtonart A-Moll mittels einer phrygischen Kadenz erreicht wird. Vor allem die unkonventionelle harmonische Wendung am Ende, die durch eine picardische Terz (die Dur-Terz in einem Moll-Schlussakkord) noch verstärkt wird, unterstreicht dieses herausragende Lied:

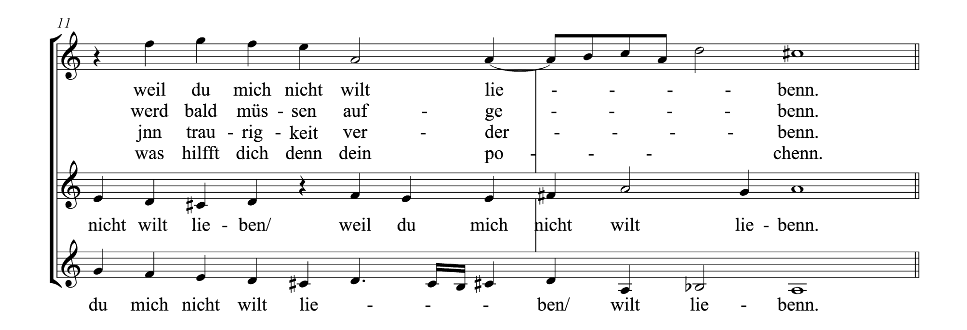


187 Hiekel: Otto Siegfried Harnisch, S. 121.

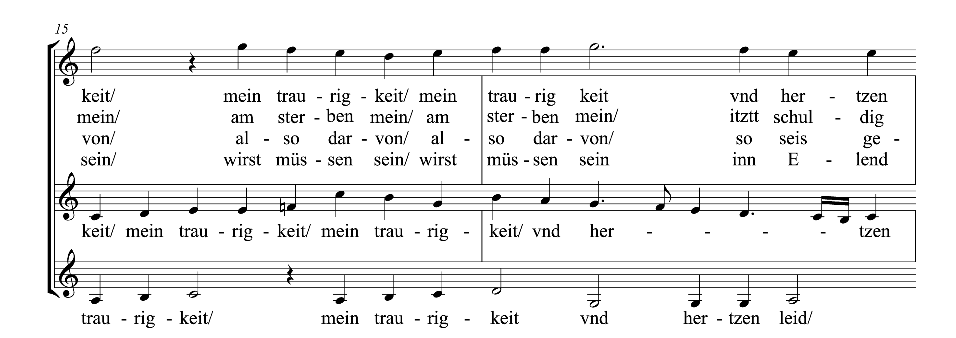

3
nicht/ mein höchs - ter hortt/ hör nur ein wortt/ hör nur ein
bluth/ jnn al - ler noth/ bis in den tod/ bis in den
klag/ da - zu die nacht/ in leid zu - bracht/ in leid zu -
lein/ vil - leichtt du auch/ nach glü - ckes brauch/ nach glü - ckes
nicht/ mein höchs - ter hortt/ hör nur ein wortt/ hör nur ein
mein höchs - ter hortt/ hör nur ein wortt/ hör nur ein

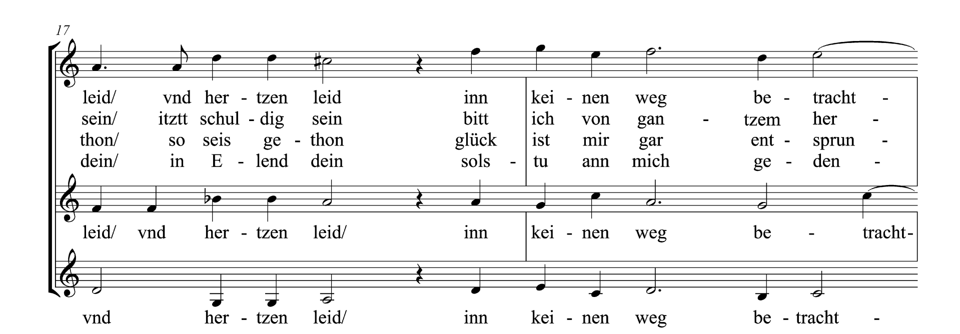

5
wortt/ ich treib zu al - len ta - gen/ ein heff - ttig weh vnd kla - gen/ du thust mich
tod/ bei dir gantz wil - lig las - sen/ ich bin ver - wundt der mas - sen/ das ich mein
bracht/ ich sag dirs inn der sum - men/ kein freüd hab ich be - kom - men/ nun ent - lich
brauch/ wirst an - ge - focht - ten wer - den/ dann je auff die - ser Er - den/ Nichtts blei - bet
wortt/ ichtreib zu al - len ta-gen/ ein heff - tig weh vnd kla - gen/ du thust mich
wortt/ ichtreib zu al - len ta - gen/ ein heff - tig weh vnd kla - gen/ du thust mich

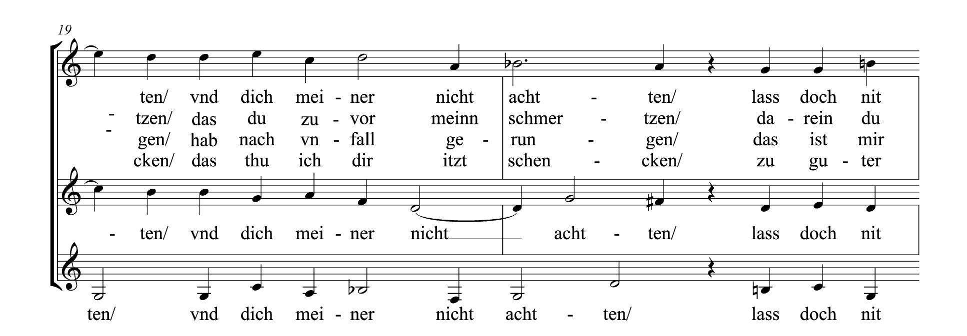

8
sehr be - trü - ben/ weil du mich nicht wilt lie - ben weil du mich nicht wilt lie - ben/
iun-ges le - ben/ werd bald müs - sen auf - ge - ben werd bald müs - sen auf - ge - ben/
mus ich ster - ben/ in trau - rig - keit ver - der - ben in trau - rig - keit ver - der - ben/
vn - ge - ro - chen/ was hilfftt dich dann dein po - chen was hilfftt dich dann dein po - chen/
sehr be - trü - ben/ weil du mich nicht wilt/ weil du mich nicht wilt lie - ben/ weil du mich
sehr be - trü - ben/ weil du mich nicht wilt lie - ben/ weil du mich nicht wilt lie - ben/ weil

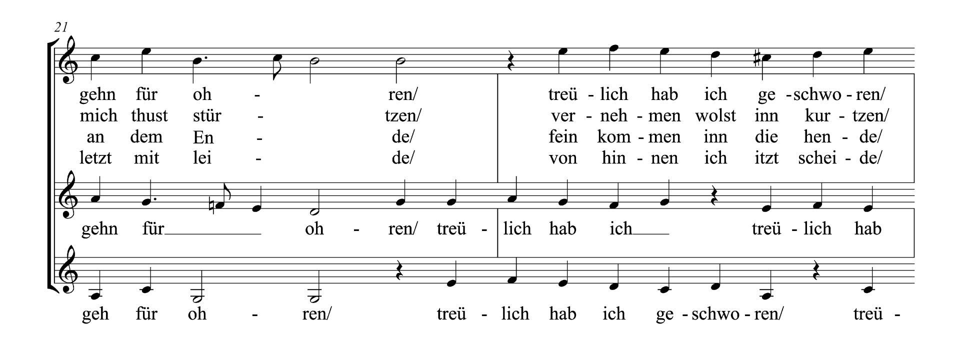

11
weil du mich nicht wilt lie - - - - - benn.
werd bald müs - sen auf - ge - - - - - benn.
jnn trau - rig - keit ver - der - - - - - benn.
was hilfft dich denn dein po - - - chenn.
nicht wilt lie - ben/ weil du mich nicht wilt lie - benn.
du mich nicht wilt lie - - - - ben/ wilt lie - benn.


13
Der ander theil.
2.Wie kans - tu doch/ gleich wie ein ploch/ mein trau - rig -
4.So du denn wilt/ du her - tzigs bildt/ am ster - ben
6.Weil ich dann mus/ inn kum - mer - nuss/ al - so dar -
8.Schnell vnd be - hend/ das glück sich wendt/ wirst müs - sen
2.Wie kan - stu doch/ gleich wie ein ploch/ mein trau - rig -
2.Wie kans - tu doch/ gleich wie ein ploch/ mein


15
keit/ mein trau - rig - keit/ mein trau - rig keit vnd her - tzen
mein/ am ster - ben mein/ am ster - ben mein/ itztt schul - dig
von/ al - so dar - von/ al - so dar - von/ so seis ge -
sein/ wirst müs - sen sein/ wirst müs - sen sein inn E - lend
keit/ mein trau - rig - keit/ mein trau - rig - keit/ vnd her - - - - tzen
trau - rig - keit/ mein trau - rig - keit vnd her - tzen leid/


17
leid/ vnd her - tzen leid inn kei - nen weg be - tracht -
sein/ itztt schul - dig sein bitt ich von gan - tzem her -
thon/ so seis ge - thon glück ist mir gar ent - sprun -
dein/ in E - lend dein sols - tu ann mich ge - den -
leid/ vnd her - tzen leid/ inn kei - nen weg be - tracht-
vnd her - tzen leid/ inn kei - nen weg be - tracht -

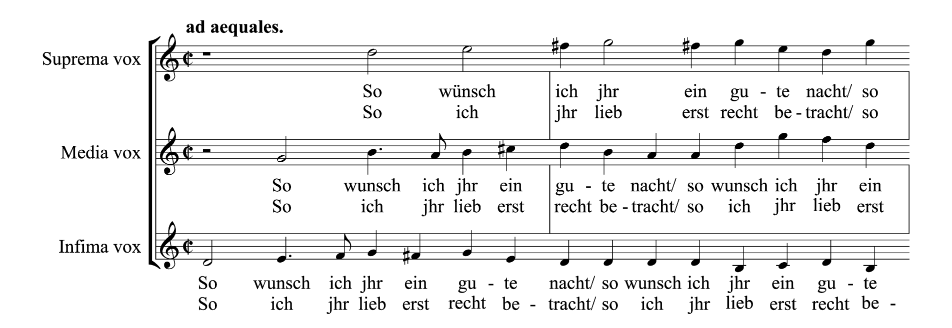

19
ten/ vnd dich mei - ner nicht acht - ten/ lass doch nit
- tzen/ das du zu - vor meinn schmer - tzen/ da - rein du
gen/ hab nach vn - fall ge - run - gen/ das ist mir
cken/ das thu ich dir itzt schen - cken/ zu gu - ter
- ten/ vnd dich mei - ner nicht acht - ten/ lass doch nit
ten/ vnd dich mei - ner nicht acht - ten/ lass doch nit

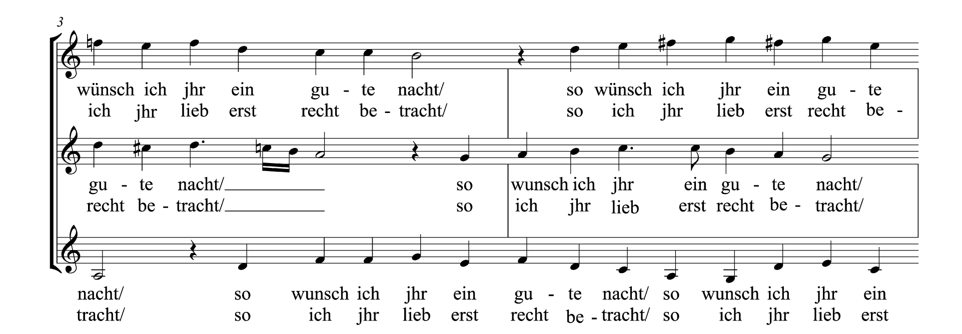


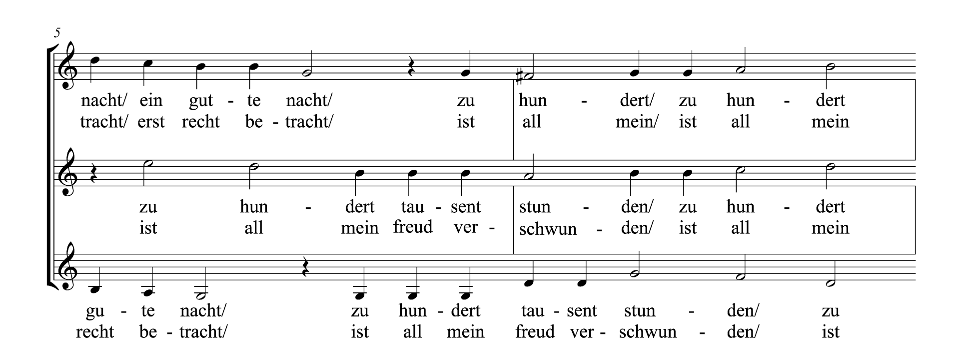


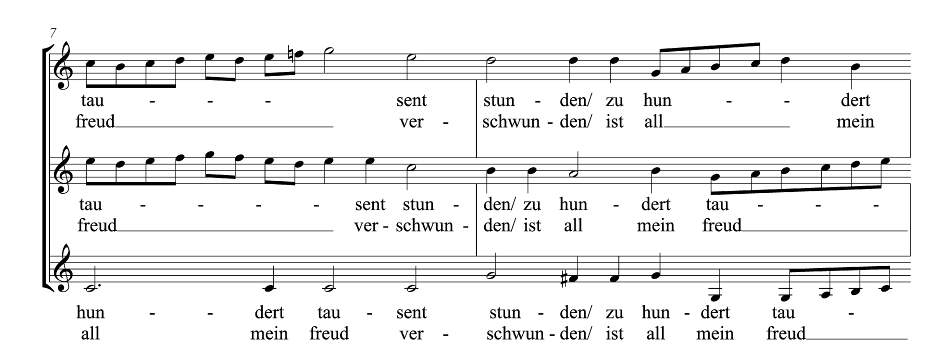
Notenbeispiel 13: Otto Siegfried Harnisch: *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* (1587), Nr. VI „Mein klag vnd bitt".

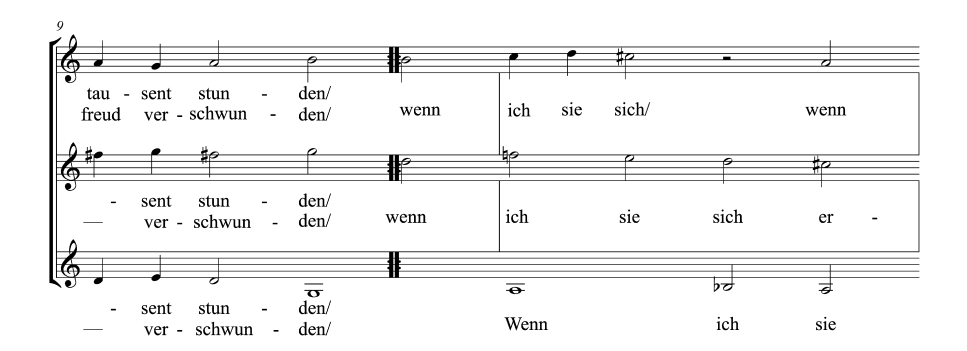
Zwei Liedsätze lassen sich als besonders fortschrittlich charakterisieren: Das bereits mehrfach erwähnte Lied Nr. XI „So wünsch ich jhr ein gute nacht/ zu hundert tausent stunden" zeigt nicht nur durch den imitatorischen Anfang und textausdeutende Melismen wie beispielsweise die Achtelketten (M. 7f.) zur Illustration der „hundert tausent stunden" (V. 2) madrigaleske Elemente, sondern versinnbildlicht auch die Ruhe und Entspannung der Textzeilen „wenn ich sie sich [seh]/ erfreut sie mich" (V. 5f.) mit halben Noten. Bemerkenswert ist hier auch, dass die Suprema und die Media vox „ad æquales", also gleichwertig, behandelt werden: Beide Stimmen beanspruchen denselben Tonraum, sodass einige Stimmkreuzungen entstehen. Dies zeigt sich überwiegend in den Melismen. Der Liedsatz wird durch eine fünffache Wiederholung der letzten Textzeile „hat mir mein hertz besessen" erweitert, die imitatorisch und sequenziert durch alle drei Stimmen wandert – damit erinnert diese Canzonetta mit ihrer polyphonen und kunstvollen Satzweise fast schon an ein Madrigal:


ad aequales.
Suprema vox
So wünsch ich jhr ein gu - te nacht/ so
So ich jhr lieb erst recht be - tracht/ so
Media vox
So wunsch ich jhr ein gu - te nacht/ so wunsch ich jhr ein
So ich jhr lieb erst recht be - tracht/ so ich jhr lieb erst
Infima vox
So wunsch ich jhr ein gu - te nacht/ so wunsch ich jhr ein gu - te
So ich jhr lieb erst recht be - tracht/ so ich jhr lieb erst recht be -

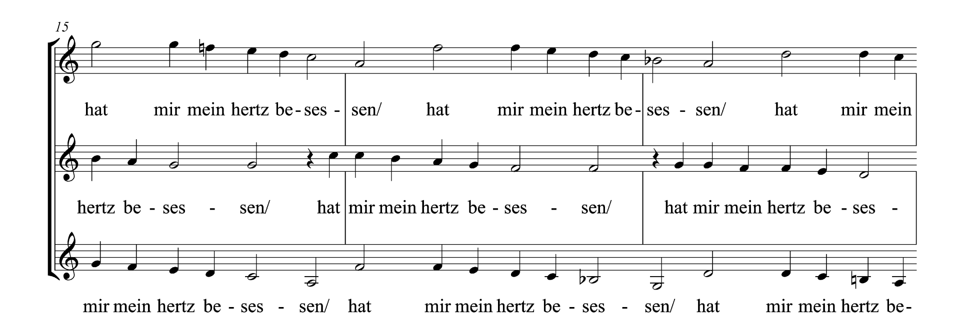

3
wünsch ich jhr ein gu - te nacht/ so wünsch ich jhr ein gu - te
ich jhr lieb erst recht be - tracht/ so ich jhr lieb erst recht be -
gu - te nacht/ so wunsch ich jhr ein gu - te nacht/
recht be - tracht/ so ich jhr lieb erst recht be - tracht/
nacht/ so wunsch ich jhr ein gu - te nacht/ so wunsch ich jhr ein
tracht/ so ich jhr lieb erst recht be - tracht/ so ich jhr lieb erst

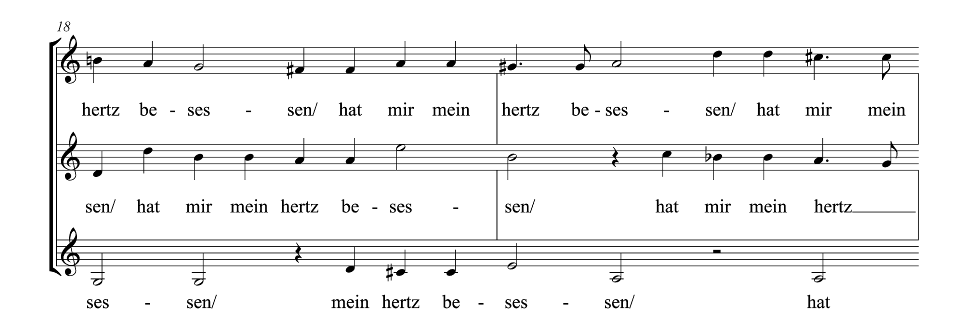

5
nacht/ ein gut - te nacht/ zu hun - dert/ zu hun - dert
tracht/ erst recht be - tracht/ ist all mein/ ist all mein
zu hun - dert tau - sent stun - den/ zu hun - dert
ist all mein freud ver - schwun - den/ ist all mein
gu - te nacht/ zu hun - dert tau - sent stun - den/ zu
recht be - tracht/ ist all mein freud ver - schwun - den/ ist

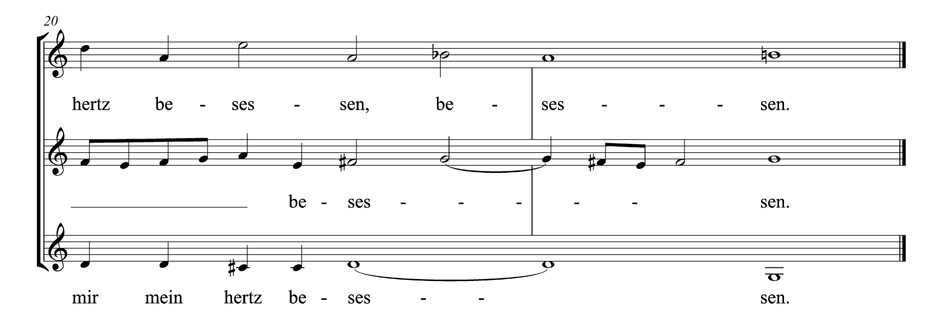

7
tau - - - sent stun - den/ zu hun - - dert
freud ver - schwun - den/ ist all mein
tau - - - - - sent stun - den/ zu hun - dert tau - - -
freud ver - schwun - den/ ist all mein freud
hun - - dert tau - sent stun - den/ zu hun - dert tau -
all mein freud ver - schwun - den/ ist all mein freud


9
tau - sent stun - den/
freud ver - schwun - den/
wenn
ich sie sich/
wenn
- sent stun - den/
— ver - schwun - den/
wenn
ich sie sich er -
- sent stun - den/
— ver - schwun - den/
Wenn ich sie


11
ich sie sich er-freut sie mich wenn ich sie sich er - freut sie mich, er-freut sie mich,
freut sie mich/ er-freut sie mich/ wenn ich sie sich/ wenn ich sie sich/ er-freut sie mich/ hat mir mein
sich/ er - freut sie mich/ wenn ich sie sich/ er - freut sie mich/ hat

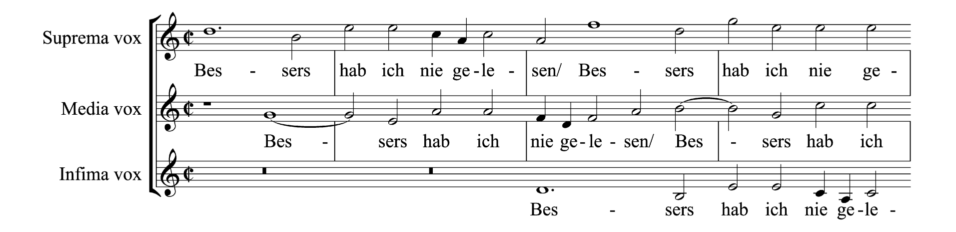

15
hat mir mein hertz be-ses - sen/ hat mir mein hertz be - ses - sen/ hat mir mein
hertz be - ses - sen/ hat mir mein hertz be - ses - sen/ hat mir mein hertz be - ses -
mir mein hertz be - ses - sen/ hat mir mein hertz be - ses - sen/ hat mir mein hertz be-


18
hertz be - ses - sen/ hat mir mein hertz be - ses - sen/ hat mir mein
sen/ hat mir mein hertz be - ses - sen/ hat mir mein hertz
ses - sen/ mein hertz be - ses - sen/ hat



Notenbeispiel 14: Otto Siegfried Harnisch: *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* (1587), Nr. XI „So wünsch ich jhr ein gute nacht“.

Noch madrigalesker erscheint in dieser Liedsammlung das Lied Nr. IIII, dessen Text aus lediglich zwei Versen besteht: „Bessers hab ich nie gelesen/ als wolthun vnd frölich wesen“.[188] Der Paarreim mit vier Betonungen wird in zahlreichen Textwiederholungen kunstvoll vertont. Der Wechsel von der ersten zur zweiten Textzeile findet in Mensur 10 mit einem Auftakt der Media vox statt, wobei der zweite Teil zweimal wiederholt wird (M. 10–13, reale Wiederholung M. 14–18) und in einer glanzvollen Schlusskadenz endet. Der Liedsatz weist mit der polyphonen, kontrapunktischen Satzweise, den Imitationen, Vorhalten, Synkopen, dem fugatoartigen Beginn mit intervalltreuen Einsätzen und der melismatischen Textvertonung wie beispielsweise den Tonleiter-Läufen (M. 10 und 12) oder auch dem Melisma zu „frölich“ (M. 12f.) klare Kennzeichen eines Madrigals auf und deutet damit in Richtung der zukünftigen weltlichen Vokalkompositionen an der Schwelle des 16. zum 17. Jahrhundert.



188 Hier wäre zu überlegen, ob es sich nicht doch um ein geistliches Lied handelt, erinnert der Inhalt doch stark an Prediger 3, 12: „Darumb merckt ich/ das nichts bessers drinnen ist/ denn frölich sein/ vnd jm gütlich thun in seinem Leben.“ Martin Luther: Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrifft: Deudsch. Wittenberg 1545. Herzlichen Dank an Daniel Schäfer, der mich auf diese Parallele aufmerksam machte.



Notenbeispiel 15: Otto Siegfried Harnisch: *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* (1587), Nr. IIII „Bessers hab ich nie gelesen“.

Nicht nur thematisch, auch musikalisch bildet der Liedsatz Nr. XII eine Ausnahme. Hans-Otto Hiekel berief sich in seinem Urteil, dieser Liedsatz sei „eine echte Volksliedbearbeitung", auf den deutschen Liedsammler Franz Magnus Böhme.[189] In seiner Zusammenstellung ‚altdeutscher Lieder' vereinfachte wiederum Böhme Harnischs Melodie als „Volksweise", rekonstruierte den Text und wies Text und Melodie dieses Liedsatzes wiederum bei Harnisch nach.[190] Hiekels Argumentation erweist sich folglich als Zirkelschluss, und eine mögliche Entstehung des Textes und der Melodie Anfang oder Mitte des 16. Jahrhunderts bleiben im Dunkeln.

Hiekel konstatierte für diesen Liedsatz zudem eine „Durchkomposition", in der „Solo und Refrain noch erkennbar" wären.[191] Der Begriff der durchkomponierten musikalischen Faktur scheint hier nicht angemessen, da es sich um einen fünfstrophigen Liedsatz und folglich ein Strophenlied handelt. Hingegen ist durchaus ein zweiteiliger Aufbau erkennbar, der sich an einen textlich variablen Part am Anfang und einen refrainartigen zweiten Teil anlehnt, der von allen Beteiligten musiziert wird. Diese Struktur erinnert an die Tenorlied-Tradition (vgl. Kap. 3.1) mit der Melodie im Tenor.[192] Der Tenor intoniert die Melodie solistisch mit einem bis zwei Textversen, die von einem mehrstimmigen Satz beantwortet und fortgeführt werden.

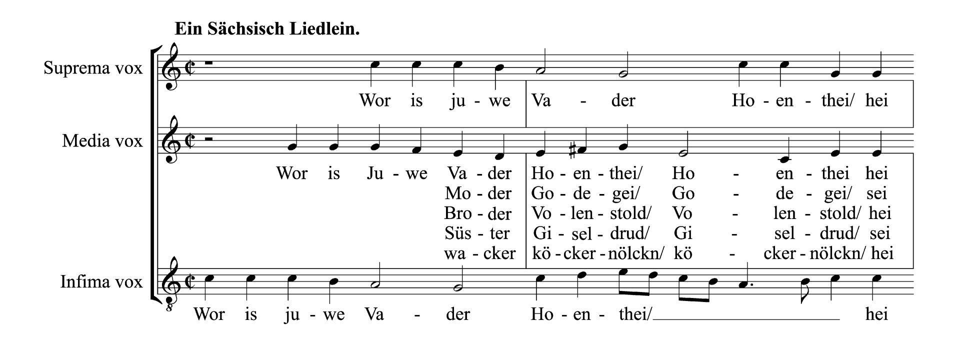
Harnisch imitierte und variierte diese Struktur. Er stellte somit seine kompositorischen Fähigkeiten im Rückgriff auf eine deutsche Liedtradition aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter Beweis: Die unterste Stimme, die Infima vox, ist hier im Tenorschlüssel notiert und übernimmt für die ersten drei Mensuren die Melodie. Dies zeigt sich zum einen daran, dass die Infima vox das einzige Melisma im ganzen Liedsatz ausführt (M. 2). Zum anderen verweisen Impetus und Melodieführung mit eröffnender Phrase (M. 1), einer zweiten Passage mit dem Melisma und abschließendem Intervall von der Quarte ‚f' auf den Grundton ‚C' (M. 2f.) auf eine solche Musikpraxis.

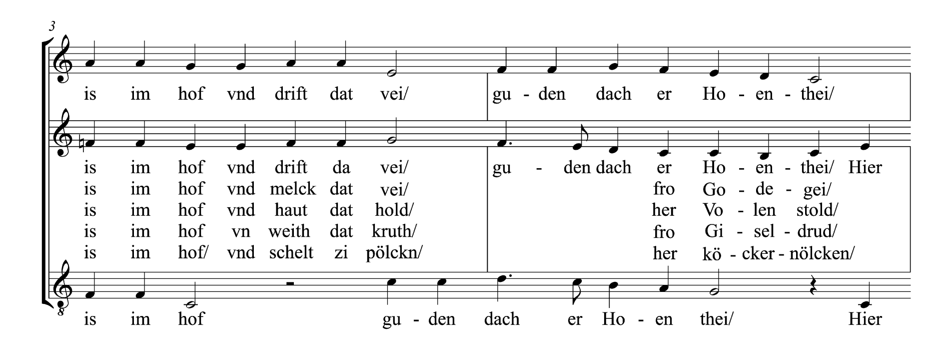
189 Hiekel: Otto Siegfried Harnisch, S. 59, Anm. 1.

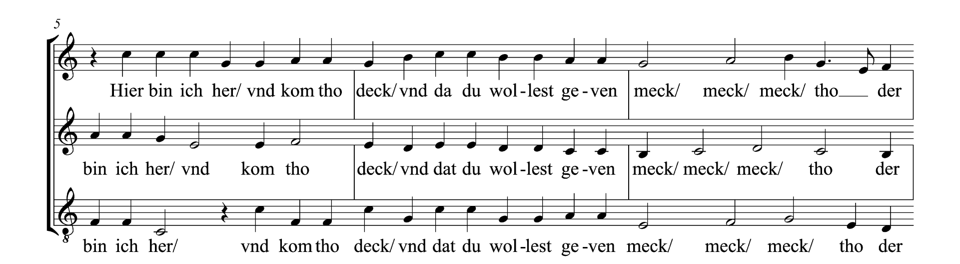
190 Franz Magnus Böhme: Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert. Leipzig 1877, Nr. 233, S. 312f.

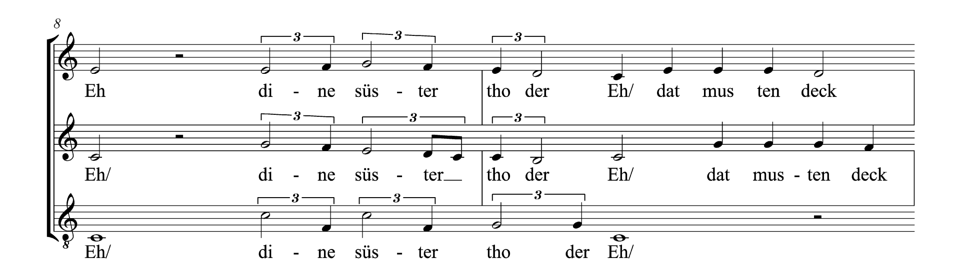
191 Hiekel: Otto Siegfried Harnisch, S. 59.

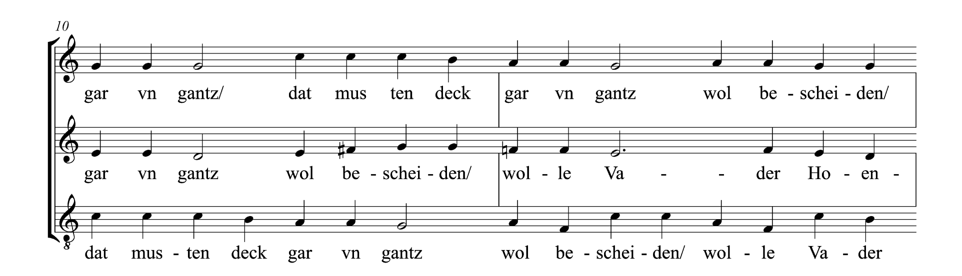
192 Auch Jakob Meiland verwendet in seinem Liedsatz Nr. XVII „Was trag ich auff mein henden" die Form des Tenorliedes, vgl. Kap. 3.2.3.

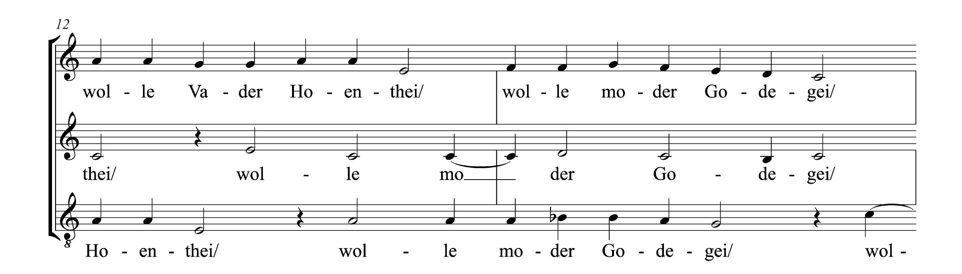

Ein Sächsisch Liedlein.
Suprema vox
Wor is ju - we Va - der Ho - en - thei/ hei
Media vox
Wor is Ju - we Va - der Ho - en - thei/ Ho - en - thei hei
Mo - der Go - de - gei/ Go - de - gei/ sei
Bro - der Vo - len - stold/ Vo - len - stold/ hei
Süs - ter Gi - sel - drud/ Gi - sel - drud/ sei
wa - cker kö - cker - nölckn/ kö - cker - nölckn/ hei
Infima vox
Wor is ju - we Va - der Ho - en - thei/ hei

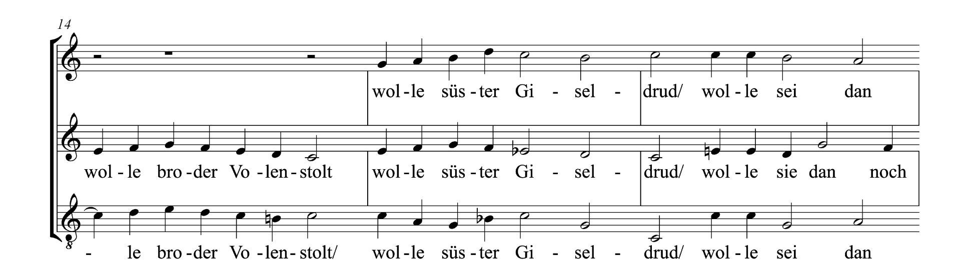

3
is im hof vnd drift dat vei/ gu - den dach er Ho - en - thei/
is im hof vnd drift da vei/ gu - den dach er Ho - en - thei/ Hier
is im hof vnd melck dat vei/ fro Go - de - gei/
is im hof vnd haut dat hold/ her Vo - len stold/
is im hof vn weith dat kruth/ fro Gi - sel - drud/
is im hof/ vnd schelt zi pölckn/ her kö - cker - nölcken/
is im hof gu - den dach er Ho - en thei/ Hier

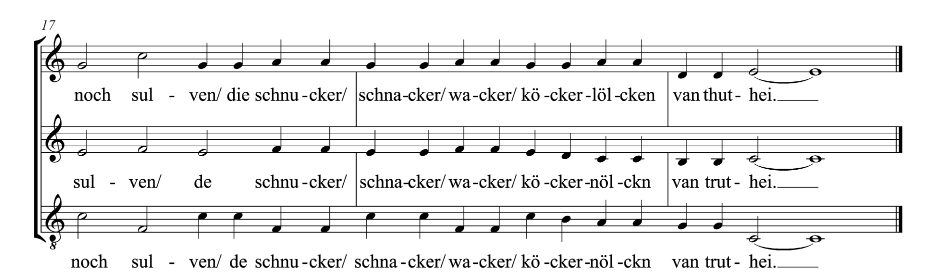

5
Hier bin ich her/ vnd kom tho deck/ vnd da du wol - lest ge - ven meck/ meck/ meck/ tho der
bin ich her/ vnd kom tho deck/ vnd dat du wol - lest ge - ven meck/ meck/ meck/ tho der
bin ich her/ vnd kom tho deck/ vnd dat du wol - lest ge - ven meck/ meck/ meck/ tho der


8
Eh di - ne süs - ter tho der Eh/ dat mus ten deck
Eh/ di - ne süs - ter tho der Eh/ dat mus - ten deck
Eh/ di - ne süs - ter tho der Eh/









Notenbeispiel 16: Otto Siegfried Harnisch: *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* (1587), Nr. XII „Wor is juwe Vader Hoenthei“.

In Kombination mit dem niederdeutschen Text erweist sich allerdings, dass die melodische Gliederung dieser ersten Phrase nicht kongruent zur Textstruktur der

ersten eineinhalb Verse verläuft: Musikalisch gibt es eine Zäsur nach der ersten Mensur, also textlich nach dem Wort „Vader“ (I, 1); textlich gesehen folgt die Zäsur erst nach dem Wort „Hoenthei“, also am Ende der zweiten Mensur. Der Text unterläuft damit die erste musikalische Phrase, die melodisch genau einer solistischen Eröffnung eines Tenorliedes durch die Tenorstimme entspricht. Zudem lässt Harnisch diese erste Phrase nicht solistisch ausführen, sondern setzt imitatorisch mit den beiden anderen Stimmen ein, es kommt also gerade nicht zu einer chorischen Antwort.

Harnisch nutzt das die Sammlung abschließende Scherzlied als spielerischen Freiraum und beweist seine kompositorische Kunst: Der vermeintlich solistische Beginn der Infima vox deutet auf die Tenorlied-Tradition hin, die dann durch den Einsatz der anderen beiden Stimmen gebrochen wird. Und innerhalb der ersten Phrase der untersten Stimme spielt Harnisch mit den verschiedenen Zäsuren von Musik und Text und setzt den Scherz auf der Textebene auch musikalisch um.

Harnischs dreistimmige Vokalkompositionen zeichnen sich durch ausdrucksstarke Vertonungen aus, die besonders auf musikalischer und melodischer Ebene sichtbar werden. In der dreistimmigen Besetzung ist vergleichsweise wenig Variabilität in den Stimmen möglich, was beispielsweise Echostrukturen und Klangfarben mit hohen und tiefen Stimmen betrifft. Harnisch nutzte stattdessen harmonische und melodische Elemente und setzte eine imitatorisch-kontrapunktische Faktur in seinen Liedsätzen ein – daraus resultierte spannungs- und abwechslungsreiche Musik.

In Harnischs Titelformulierung *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* lässt sich seine Kompositionsweise kondensieren: Mit der Bezeichnung ‚Teutsche Liedtlein‘ knüpfte Harnisch an die volkssprachige Tradition an und propagierte die Eigenständigkeit einer nationalen Liedkultur. Damit verbunden ist der Ausdruck ‚Tricinia‘ aus der Widmungsrede. Harnisch betonte nicht nur die verschiedenen Möglichkeiten einer vokalen und instrumentalen Aufführung, sondern stellte sich auch in die explizit protestantisch-humanistisch-pädagogische Tradition des Triciniums. ‚New‘ und damit modern war Harnischs eigene Kompositionsweise in den meisten Liedsätzen für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er komponierte italienische Canzonetten, kombinierte diese mit Elementen der deutschen Liedtradition und leistete damit seinen Betrag zur Weiterentwicklung der deutschen Liedlyrik. ‚Kurtzweilig‘ ist Harnischs Liedsammlung zweifelsohne: Sie präsentiert in zwölf Liedsätzen weltliche und geistliche Lieder, verschiedene Themen in abwechslungsreichen Vertonungen sowie ein Scherzlied im Dialekt. Damit wird auch dem Unterhaltungsfaktor ein gewichtiger Stellenwert eingeräumt, der in den reizvollen Liedsätzen seinen Widerhall findet.

3.4 Zwischenbilanz

Unter der Überschrift „Zwischen ‚alt' und ‚neu'" widmete sich dieses Kapitel den genuin deutschen Traditionen in der Liedkultur. Gefragt wurde erstens nach den Kontinuitäten der eigenen deutschen Gattungen mit Tenorlied und Tricinium im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts. Zweitens ging es um die Reaktionen und Wechselwirkungen dieser eigenen deutschen Traditionen auf Einflüsse und Impulse durch neue musikalische Stile und Formen aus dem italienischen Sprachraum. Und drittens wurde nachgezeichnet, wie sich ein grundlegender Wandel in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1565 allmählich durchsetzte.

Mit den ‚neuen' Elementen aus der italienischen Vokalmusik, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmend die deutschsprachige weltliche Liedkultur prägten, wurden die eigenen Traditionen ‚alt'. Zugleich fand kein klarer Bruch mit den Traditionen statt, die Veränderungen und Adaptionen des Innovativen führten zu einer allmählichen Transformation dieser Traditionen. Sie wurden variiert und modifiziert weiter verwendet und bewiesen damit eine Kontinuität, die bis weit ins 17. Jahrhundert reichte. Auch die neuen Formen und Elemente unterlagen im Laufe der Integrationsprozesse Veränderungen und Anpassungen. Als „zentrale Brücke zur identitätsstiftenden musikalischen Tradition" wetteiferte das Lied mit importierten Vokalmusikgattungen wie der Villanella und musste sich verändern, um konkurrenzfähig zu bleiben.[193] Dies wirkte sich maßgeblich auf die Rezeption der Liedsätze, aber auch auf die weitere Produktion von Liedern und daraus folgend gesellschaftlich aus: Liedkultur als immanenter Bestandteil der Kunst dieser Zeit diente der sozialen Aufwertung. Komponisten verbanden in ihren Werken die beiden Stränge musikalischer Traditionen und beförderten somit eine Symbiose deutschsprachiger weltlicher Liedkultur um 1600.

Rasch wurden die neuen Liedsammlungen, beginnend mit Orlando di Lassos *Neuen Teütschen Liedlein* (1567), beliebter und mehr rezipiert als die alten Anthologien. Nach dem Prinzip von Angebot und Nachfrage erzeugte diese Entwicklung Druck auf die Kapellmeister, Organisten und Musiker, in der modernen Manier zu komponieren. Dies stellte nicht den einzigen Grund für neue Kompositionsweisen dar, auch der eigene Anspruch, mit den Werken den Geschmack der Zeit zu treffen, war nicht zu unterschätzen. Und doch findet sich in den Widmungsreden immer wieder der Hinweis, eine Liedsammlung wäre auf Aufforderung eines Druckers veröffentlicht worden.[194] Für eine solche Tendenz sprechen elf Sammlungen in

193 Schwindt (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3, S. XII.

194 So beschrieb Ambrosius Metzger, sein Drucker Georg Leopold Fuhrmann habe ihn dazu überredet, den zweiten Teil seines *Venusblümleins* 1612 zu publizieren: „Ob ich wol nicht gewillet/

den folgenden sechs Jahren bis 1573, die italienisch geprägte Liedsätze enthalten und in Lassos Nachfolge zu verorten sind.

Reflektiert wurden diese Umgestaltungen von den Komponisten in den Paratexten der Liedsammlungen wenig. Es scheint, als würden Neuheit und die deutsche Sprache der Liedtexte zwar proklamiert und als außergewöhnlich wahrgenommen, aber eigentlich ließ sich damit der Bezug zu Tradition und Kontinuität der Liedkultur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts herstellen. Mit ‚neu' und ‚teutsch' wurde Innovation inszeniert, die aber überwiegend auf die Tradition verwies. Die Neuheit kam über die musikalische Gestaltung der Liedsätze, die im Laufe der Zeit formale Veränderungen der Liedtexte nach sich zog und schließlich auch die Themen und Motive der Texte prägte.

Erläutern lässt sich dieser Wandel mit Hans-Joachim Langes Argumentationssystem der ‚aemulatio veterum': Die neue musikalische Gestaltung der alten deutschen Texte stellt eine Nachahmung der alten Liedsätze dar, überbietet diese aber zugleich durch die Integration der italienischen Elemente. Die kontinuierliche Überlieferung der neuen musikalischen Formen beeinflusste auch die Texte, und so orientierte sich Jacob Regnart für seine *Kurtzweiligen teutschen Lieder* (Nürnberg 1574, 1577 und 1579) erstmals an Texten, für welche die italienische Poesie Vorbild war (vgl. Kap. 4). Ulrich Pfisterers Konzeptionen von Innovation wiederum helfen, die verschiedenen Ausprägungen von Innovation zu fassen und zu klassifizieren.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts hatten die genuin deutschen Gattungen des Tenorliedes und des Triciniums ihre Blütezeit hinter sich. Neue Formen und Elemente vorwiegend aus Italien wurden in die deutschsprachige Liedkultur integriert. Statt in der Tenorstimme wie im Tenorlied lag die Melodie bzw. der Cantus firmus nun überwiegend in der obersten Stimme, dem Cantus/Discantus. Und die dreistimmige Besetzung des Triciniums korrespondierte mit der Villanella, die satztechnisch wesentlich schlichter und in Strophenliedform gestaltet war. Die beiden exemplarisch untersuchten Liedsammlungen *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng* (1575) von Jakob Meiland und *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein* (1587) von Otto Siegfried Harnisch illustrierten, wie sich Komponisten aus dem

den andern theil mein *Cantionum* zu publicirn/ wegen etlicher dieser Kunst vnerfahrner *Scommata*, so von mir *effutiert*, gleichsam es nicht meiner *profession* sey/ in *Musica Poëtica metra prophana* zu *tractirn*, da man doch sonst zu sagen pflegt: *Quam quisque noverit artem, in eâ se exerceat*. Habe ich doch solche meine meynung geendert/ wegen/ weil ich vom *Typographo* Herrn *Georgio-Leopoldo Fuhrmanno* vermahnet/ den andern Theil zu verfertigen/ denn deß ersten Exemplaria mehrertheils verkaufft/ also daß ich/ meinem versprechen stadt zu thun/ diß Wercklein zu verfertigen/ verursachet worden." Metzger: Venusblümlein Anderer Theil/ Neuer/ Lustiger/ Weltlicher Liedlein (1612), Basis-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}. Hervorhebungen im Original.

musikkulturellen Leben im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen ‚alt' und ‚neu' verorteten. Der Blick in ‚durchschnittliche' Liedsammlungen, die nicht die Ausstrahlung und Reichweite eines Orlando di Lasso, Ivo de Vento oder Jacob Regnart hatten, zeigte, wie ‚alt' und ‚neu' interagierten und wie tiefgreifend der Wandel in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur wirklich war.

In beiden Liedsammlungen fanden sich immer wieder Anklänge an die musikalischen Traditionen von Tenorlied und Tricinium. Viele der Liedtexte stammten ohnehin aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ebenso verwendeten beide Komponisten italienische Elemente, vor allem von Villanella und Canzonetta. Tradition und Innovation, ‚alt' und ‚neu' wurden miteinander verflochten und verwandelten sich durch die Überlieferung in neue Tradition.

4 Kulturtransfer in der deutschsprachigen Liedkultur um 1600

Kulturelle Austauschprozesse fanden und finden zu allen Zeiten statt.[1] Im ausgehenden Mittelalter und in der Frühen Neuzeit boten überwiegend nicht-staatliche Netzwerke den Rahmen, in dem Kaufleute und Humanist*innen, Familien und Dynastien, Künstler*innen und Handwerker*innen kulturelle Begegnungen initiierten und förderten.[2] Übertragen und vermittelt wurden kulturelle Güter und Praktiken, also Wissen, Ideen in Form von Informationen, Diskurse, Objekte und Artefakte wie Texte, Bilder und Musik, Institutionen sowie Handlungs- und Verhaltensmuster.[3] Die dahinterstehenden Intentionen waren vielfältig und reichten von ökonomischen Interessen über politische und ideologische Zielsetzungen bis hin zu emotionalen und affektiven Faktoren.[4] Kulturtransferprozesse sind Prozesse der Übernahme, Vermittlung und Aneignung kultureller Phänomene von einer Ausgangs- in eine oder mehrere Zielkultur(en).[5] Voraussetzung für die Kulturtransferforschung ist daher die Annahme, dass sich „das Eigene und das Fremde wechselseitig [konstituieren], aber […] unterscheidbar" bleiben: „Das Ergebnis sind kulturell geprägte Räume, die gerade nicht als homogen gedacht werden."[6] Erforscht werden komplexe Selektions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse, die sich reziprok verhalten und wechselseitig durchdringen.

Mit den Begriffen des Austausches und der Begegnung wird die mehrdimensionale Ausrichtung kultureller Transferprozesse akzentuiert. Kulturtransfer hingegen bezieht sich auf die Prozesse vor Ort, in der aufnehmenden Kultur.[7] In der vorliegenden Studie bildet der deutschsprachige Raum den geographischen Ort, dessen Kultur im 16. und 17. Jahrhundert zahlreichen Prozessen der Anverwandlung fremder kultureller Phänomene unterliegt. Anverwandlung bzw. Aneignung

1 Vgl. zum Konzept des Kulturtransfers auch Kap. 1.5 der Einleitung.

2 Vgl. Schmale: Kulturtransfer, Textabschnitt 15.

3 Vgl. Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation, S. 143.

4 Vgl. Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation, S. 155f.

5 Kulturtransferprozesse sind nicht zwingend zielgerichtet, daher ist der Begriff der Zielkultur ein wenig irreführend. Der Praktikabilität halber wird der Begriff von Hans-Jürgen Lüsebrink übernommen und hier verwendet – in dem Bewusstsein, dass er den Sachverhalt nicht ganz adäquat abdeckt.

6 Matthias Middell: Kulturtransfer, Transferts culturels. In: Docupedia-Zeitgeschichte, 28.01.2016. URL: http://docupedia.de/zg/Kulturtransfer?oldid=125518 [letzter Zugriff am 09.08.2021], Abschnitt „Kulturtransferforschung".

7 „Dabei kann es sich um einen häuslichen, lokalen, regionalen, transregionalen, nationalen, imperialen oder noch größeren Kontext handeln." Schmale: Kulturtransfer, Textabschnitt 30.

https://doi.org/10.1515/9783110735581-004

wird in diesem Zusammenhang verstanden als Transformation eines kulturellen Phänomens, welches beim Eintritt in den Zielkontext auf diesen zugeschnitten und angepasst wird.[8] Aus der Linguistik bietet sich auch der Begriff der Implementierung an, der im Sprachmanagement-Prozess nachweist, wie langsam oder schnell neue Formen in die Sprachpraxis umgesetzt werden.[9] Übertragen auf Kulturtransferprozesse veranschaulicht die Implementierung, wie kulturelle Phänomene in die aufnehmende Kultur integriert werden, und wird hier synonym zu Aneignung und Anverwandlung verwendet.

In diesem Kapitel werden verschiedene Implementierungsprozesse in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600 nachgezeichnet. Der erste Teil widmet sich Faktoren und Dimensionen des Kulturtransfers und arbeitet heraus, welchen Selektionsprozessen die zu importierenden kulturellen Phänomene unterliegen und welche Akteure mögliche Vermittlungsinstanzen darstellen (Kap. 4.1). Zugespitzt auf die Verbindungen zwischen Italien und Deutschland, den Akteur des Komponisten und die weltliche deutschsprachige Liedkultur werden deshalb Übersetzungen, Übertragungen, Nachdichtungen und Neutextierungen italienischer Liedsätze im Rahmen der Rezeptionsprozesse untersucht (Kap. 4.2). Das dritte Teilkapitel bietet mit einer Liedsammlung des englischen Komponisten Thomas Morley ein Beispiel für einen trilateralen Kulturtransfer: Morley übernahm die Texte italienischer Liedsätze u. a. des italienischen Komponisten Giovanni Giacomo Gastoldi, vertonte sie und dichtete sie zudem in englischer Sprache nach. Diese Texte wurden wiederum von Valentin Haußmann in die deutsche Sprache übertragen (Kap. 4.3).

---

8 Die Kulturtransferforschung in der Geschichtswissenschaft spricht von der ‚Aneignung' (frz. ‚appropriation') oder ‚Anverwandlung' des importierten Kulturgegenstandes, vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink: Der Kulturtransferansatz. In: Christiane Sollte-Gresser/Hans-Jürgen Lüsebrink/Manfred Schmeling (Hrsg.): Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive (VIVE VERSA Deutsch-französische Kulturstudien 5). Stuttgart 2013, S. 37–50, hier S. 40f.

9 Der Sprachmanagement-Prozess umfasst die Produktion und Rezeption von Sprache sowie die verschiedenen Verhaltensweisen der Sprachbenutzer*innen gegenüber der Sprache. Die Implementierung folgt immer der Veränderung einer bestimmten Sprachvariante, einer Korrektur, vgl. Vit Dovalil: Zur Auffassung der Standardvarietät als Prozess und Produkt von Sprachmanagement. In: Jörg Hagemann/Wolf Peter Klein/Sven Staffeldt (Hrsg.): Pragmatischer Standard (Reihe Linguistik 73). Tübingen 2013, S. 163–176.

4.1 Aneignungsprozesse in der deutschsprachigen Liedkultur

Selektionsprozesse, „Formen der Auswahl von Objekten, Texten, Diskursen und Praktiken in der Ausgangskultur“, besitzen „eine sowohl qualitative wie quantitative Dimension“.[10] Übertragen werden kulturelle Artefakte, Ideen, Praktiken und Institutionen durch interkulturelle Vermittlungsprozesse. Die Integration und Aneignung vermittelter Diskurse, Texte, Objekte und Praktiken werden vor dem sozialen und kulturellen Horizont der Zielkultur und der diversen Rezeptionsgruppen in Rezeptionsprozessen zusammengefasst, die sich in fünf Rezeptionsformen unterteilen lassen: Übertragung, Nachahmung, Formen kultureller Adaptation, Kommentarformen und produktive Rezeption.[11]

Diese Analysekategorien, die zuerst auf ein „im Allgemeinen für Gesellschaften seit dem 18. Jahrhundert dominant national definierte[s], aber nach Subsystemen ausdifferenzierte[s]“[12] kulturelles System angewandt wurden, bieten sich in modifizierter Form auch für die Untersuchung kultureller Transferphänomene in der Frühen Neuzeit an, obschon die am häufigsten verwendete Bezugsgröße für Studien zum Kulturtransfer als Teilbereich der Interkulturellen Kommunikation die Nationalkultur darstellt. Diese ermöglicht seit dem 19. Jahrhundert auf den vier Ebenen des anthropologischen Kulturmodells – Symbole, Helden oder Identifikationsfiguren, Rituale und Werte – eine klare Trennung, besonders in den Bereichen der Sprache, der Symbole und der Identifikationsfiguren.[13] Für vormoderne Gesellschaften erweisen sich soziale, religiöse und territorial-geographische Dimensionen wie z. B. die Höfe oder das Bürgertum, die protestantische oder die katholische Konfession und eine Lokal- oder Regionalkultur aufschlussreicher als die kulturelle Bezugsgröße der Nation.[14]

4.1.1 Selektionsprozesse

Die Gründe, aus denen bestimmte Objekte, Texte, Diskurse und Praktiken in einer Ausgangskultur ausgewählt werden, um sie in eine andere Kultur zu transferieren, bilden zusammen die Selektion. Diesen Prozessen wohnt eine quantitative

10 Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation, S. 145.

11 Vgl. Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation, S. 147–150. Lüsebrink veranschaulicht das an Beispielen aus Film, Fernsehen und Werbung.

12 Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation, S. 145.

13 Vgl. Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation, S. 12f. Zum anthropologischen Kulturmodell vgl. Geert Hofstede: Interkulturelle Zusammenarbeit. Kulturen – Organisation – Management. Wiesbaden 1993, S. 22f.

14 Vgl. Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation, S. 13.

wie auch eine qualitative Dimension inne.[15] So wird beispielsweise aus der umfangreichen italienischen Vokalmusik lediglich ein kleiner Teil ausgewählt und in die deutsche Sprache übersetzt bzw. in deutscher Sprache nachgedichtet (vgl. die tabellarische Auflistung in Kap. 4.2.1). Die Auswahl lässt bis zu einem bestimmten Grad auch qualitative Rückschlüsse zu. Dazu gehören kulturelle Trends, Interesse und Geschmack des Publikums und ein ästhetischer Wert, der dem zu übertragenden Objekt oder Diskurs zugeschrieben wird.[16]

Um zu veranschaulichen, wie vielfältig und komplex die Auswahlmechanismen funktionieren, werden anhand von deutschsprachigen Übersetzungen und Neutextierungen italienischer Liedsätze im Folgenden drei Aspekte exemplarisch ausgeführt:[17] die geographische Selektion von Vokalmusik, die Auswahl bestimmter Gattungen innerhalb der italienischen weltlichen Vokalmusik und die Frage nach geschmacksästhetischen und ökonomischen Gesichtspunkten.

---

15 Vgl. Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation, S. 145.

16 Hans-Jürgen Lüsebrink nennt zudem noch politische und soziale Erwartungshaltungen, die allerdings für die Untersuchung deutschsprachiger Liedsammlungen um 1600 nicht von primärer Bedeutung sind, vgl. ders.: Interkulturelle Kommunikation, S. 145f. Lüsebrink folgt in Bezug auf auslösende Faktoren für Kulturtransfer Bernd Kortländer, der systematisch zwischen technischen, praktischen und ideologischen Interessen unterscheidet (S. 146), vgl. Bernd Kortländer: Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenstransfer in Europa. In: Lothar Jordan/Bernd Kortländer: Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kulturtransfer in Europa. Tübingen 1995, S. 1–19, hier S. 7.

17 Für eine Analyse der Selektionsprozesse im frühneuzeitlichen italienisch-deutschen Kulturtransfer zur Liedkultur wäre eine eigene umfassende Untersuchung notwendig. Für Studien zu Kulturtransferprozessen in der frühneuzeitlichen deutschsprachigen Literatur vgl. z. B. Alberto Martino (Hrsg.): Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert (Chloe. Beihefte zum Daphnis 9). Amsterdam/Atlanta 1990; Frank-Rutger Hausmann: Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis 1730. 2 Bde. (Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Frank-Rutger Hausmann und Volker Kapp). Bd. I: Von den Anfängen bis 1730. Bd. II: Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Tübingen 1992; Alfred Noe: Der Einfluß des italienischen Humanismus auf die deutsche Literatur vor 1600. Ergebnisse jüngerer Forschung und ihre Perspektiven (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 5. Sonderheft). Tübingen 1993; Alberto Martino: Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie (Chloe. Beihefte zum Daphnis 17). Amsterdam/Atlanta 1994; Alfred Noe: Die Präsenz der romanischen Literaturen in der 1655 nach Wien verkauften Fuggerbibliothek. 3 Bde. Bd. 3: Die Texte der „Musicales“ (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 21). Amsterdam/Atlanta 1997 sowie die Publikationen aus bislang sechs Arbeitstagungen zur Rezeptionsliteratur, Alfred Noe et al. (Hrsg.): Zur Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750) (Jahrbuch für internationale Germanistik). Bern et al. 2012–2020.

Die geographische Selektion von Vokalmusik

Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts wurde zunehmend italienische Musik im deutschsprachigen Raum rezipiert und beeinflusste den Geschmack dieser Zeit entscheidend (vgl. Kap. 3.1 und 4.2). Nach Nord- und Mitteldeutschland wie auch nach Dänemark kamen zudem Schauspieler und Musiker aus England: Einige von ihnen erhielten führende Positionen in königlichen, kurfürstlichen und herzoglichen Hofkapellen wie William Brade, der als Kapellmeister in Halle wirkte (vgl. Kap. 4.3).[18] Musikalische Beziehungen zwischen Frankreich und dem deutschsprachigen Raum waren weniger vorhanden, und die Wechselwirkungen zwischen den Niederlanden, dem franko-flämischen und dem deutschsprachigen Raum waren im Abklingen begriffen.[19] Dies ist insofern bemerkenswert, weil sich später Martin Opitz in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) mehr an der französischen und niederländischen Dichtkunst mit Pierre de Ronsard und Daniel Heinsius orientierte (vgl. Kap. 5.2.4).

Im Gegensatz dazu wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts verstärkt Polen als geographischer Herkunftsraum für Tanzsätze genannt. Insgesamt zehn Sammlungen von fünf Komponisten in dem dieser Arbeit zugrunde liegenden Korpus zwischen 1601 und 1630 enthalten im Titel das Adjektiv ‚polnisch'.[20] Als Selek-

---

18 Vgl. Spohr: „How chances it they travel?", S. 73–80.

19 Zwei Liedsammlungen mit französischen Bezügen konnten im Rahmen dieser Studie ausfindig gemacht werden, Alexander Utendal: Fröliche newe Teutsche vnnd Frantzösische Lieder. Nürnberg 1574 sowie Pühler: Orlandi di Lasso, Etliche außerleßne/ kurtze/ gute geistliche vnd weltliche Liedlein (1582). Die Vorlage bildet Lasso: Le premier livre de chansons à quatre parties (1564), vgl. Kap. 4.2. Eine deutschsprachige Liedsammlung ohne Noten aus dem niederländischen Deventer bietet Paul von der Aelst: Blumm vnd Außbund Allerhandt Außerlesener Weltlicher/ Züchtiger Lieder vnd Rheymen (1602). In der Leserrede spezifiziert der Herausgeber zusätzlich zum Titel, dass er „so wol auß Frantzösischen/ als Hoch- vnd Nider-Teutschen Gesang vnd Liederbüchlein die fürnembste/ schönste/ lieblichste vnd züchtigste Liedlein/ welche nach Poetischer Kunst vnd nach art der Welschen vnd Frantzösischen Canzonetten/ als gut ich die zusamen bringen können/ beyeinander zu fügen." Bl. 2^{v}. Vgl. zu dieser Sammlung Kap. 2.1.2.

20 Vgl. Demantius: Sieben vnd siebentzig […] Polnischer vnd Teutscher Art Täntze (1601); Haußmann: Venusgarten, Darinnen Hundert Ausserlesene gantz Liebliche mehrerntheils Polnische Täntze (1602); Valentin Haußmann: Rest von Polnischen vnd andern Täntzen/ nach art/ wie im Venusgarten zu finden. Nürnberg 1603; Demantius: Conviviorum Deliciae. Das ist: Neue Liebliche Intraden vnd Auffzüge (1608); Valentin Haußmann: Außzug Auß Valentini Haußmanns Gerbipol. zweyen vnterschiedlichen Wercken. Nürnberg 1608/09; Johannes Christoph Demantius: Fasciculus chorodiarum. Neue liebliche vnd zierliche/ polnischer vnd teutscher Art. Nürnberg 1613; Hans Leo Haßler: Venusgarten: Oder neue lustige liebliche Täntz teutscher vnd polnischer Art. Nürnberg 1615; Johannes Christenius: Omnigeni. Mancherley Manier/ Neuwer Weltlicher Lieder. Erfurt 1619; Johannes Christenius: Gülden Venus Pfeil: Jn welchem zu befinden/ Newe Weltliche Lieder/ Teutsche vnd Polnische Täntze. Leipzig 1619 sowie Vintz: Intraden, Couranten, Galliar-

tionskriterium diente hier die Gattung Tanz bzw. Tanzlied ‚nach polnischer Art‘, wobei weniger die einzelnen Tänze wie Intraden und Galliarden als vielmehr die Art und Weise der Aufführungspraxis als ‚polnisch‘ gekennzeichnet wurde. In den Liedsammlungen finden sich keine polnischen Texte: Entweder wurden die Tanzsätze und -lieder ohne Texte abgedruckt oder sie wurden mit neuen deutschen Texten unterlegt: Das Verhältnis von textierten Liedsätzen und textlosen Instrumentalsätzen bewegt sich zwischen etwa ein Drittel zu zwei Dritteln und paritätischer Aufteilung.[21] Damit lässt sich die Verbreitung polnischer Elemente in der deutschsprachigen Liedkultur im östlichen deutschen Sprachraum mit der zunehmenden Ausbreitung einer vokal-instrumentalen Musizierpraxis zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Beziehung setzen:[22] Eine gemischt vokal-instrumentale Aufführungspraxis stellte um 1600 nichts Neues dar, aber die Kombination textierter Liedsätze mit textlosen Tanzsätzen zu Beginn des 17. Jahrhunderts war durchaus innovativ (vgl. Kap. 2.2.3).

Johannes Christoph Demantius wirkte in Freiberg, Georg Vintz in Naumburg an der Saale und Johannes Christenius in Altenburg, also in relativer Nähe zu Musiktraditionen im östlichen deutschsprachigen Raum.[23] Für Valentin Haußmann lässt sich eine Reise nach Polen und Königsberg 1598/99 nachweisen.[24] Haußmann war der einzige, der sich in den Paratexten seiner Liedsammlungen

---

den, Balletten, Alamanden, und etliche Täntze auff Polnische Arth (1630). In diesem Zusammenhang sei auch auf die Lautenbücher mit Bearbeitungen polnischer Tänze des ostpreußischen Lautenisten und Komponisten Matthäus Waissel (um 1540–1602) verwiesen, vgl. Hans Radke/Schriftleitung: Art. „Waissel, Matthäus“. In: MGG^2, Personenteil 17 (2007), Sp. 386f.

21 Demantius 1601: 44 Instrumentalsätze zu 33 textierten Tänzen; Haußmann 1602: Hälfte Instrumentalsätze, Hälfte textierte Tänze; Haußmann 1603: zwei Drittel Instrumentalsätze, ein Drittel textierte Tänze; Demantius 1608: zwei Drittel Instrumentalsätze, ein Drittel textierte Tänze; Haußmann 1608/09: etwa 60 Instrumentalsätze zu 40 textierten Tänzen; Demantius 1613: etwa 20 Instrumentalsätze zu 40 textierten Tänzen; Haßler 1615: etwa 70 Instrumentalsätze zu 50 textierten Tänzen, die von ihm und Valentin Haußmann stammen; Christenius 1619 Omnigeni: 15 Instrumentalsätze zu 10 textierten Tänzen; Christenius 1619 Gülden Venus Pfeil: 6 Intrumentalsätze zu 24 textierten Tänzen; Vintz 1629 enthält ausschließlich Instrumentalsätze.

22 Vgl. hierzu Klaus-Peter Koch: Der polnische Tanz in deutschen Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den polnisch-deutschen Musikbeziehungen. Halle-Wittenberg 1970. Leider geht Barbara Wiermann in ihrer Dissertation nicht explizit auf die polnischen Elemente ein, vgl. dies.: Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts.

23 Die Sammlung von Hans Leo Haßler, der überwiegend in Augsburg war, enthält mehrheitlich Kompositionen von Valentin Haußmann: vierstimmige und fünfstimmige textierte Liedsätze von beiden, 59 textlose Tänze von Haußmann und 16 Tänze von Haßler.

24 Vgl. Klaus-Peter Koch: Valentin Haußmann Dokumentarbiographie. In: Robert Burgess Lynn: Valentin Haussmann (1565/70–ca. 1614). A Thematic-Documentary Catalogue of His Works. With

zu den polnischen Tänzen äußerte. Im *Venusgarten* (1602) betonte er in der Vorrede die authentische Herkunft der Tanzsätze und eine direkte Vermittlung über die eigene Rezeption:

> So habe ich abermal den VenusKindern/ denen ich mich bißher zu dienen beflissen/ disen Venusgarten/ daß sie hierinn jre Ergetzligkeit suchen/ zu gefallen gepflantzet mit hundert außerlesenen Polnischen Täntzen/ die ich meistentheils (außgenommen wenig von meinen eigenen) alle in Preussen vnd Polen überkommen/ vnd daselbst offt mit lust auff den lieblichen Saitten herstreichen hören.[25]

Im *Rest von Polnischen vnd andern Täntzen*, der ein Jahr später erschien, nahm er nochmals auf die erste Sammlung Bezug.[26] Zumindest für Valentin Haußmann dürfte der persönliche Kontakt zu polnischen Musiktraditionen die Basis für die Integration polnischer Tänze in sein kompositorisches Schaffen gebildet haben.

Bei einer detaillierten Untersuchung ließen sich wahrscheinlich noch weitere, über die Niederlande, Italien, Frankreich, England und Polen hinausgehende Bezüge zeigen, welche einen intensiven kulturellen Austausch in der Frühen Neuzeit illustrieren. Bereits die geographische Dimension veranschaulicht eine Form von Europäisierung, indem die deutschsprachige Liedkultur Elemente aus anderen europäischen Ländern aufnahm, sich aneignete und integrierte (vgl. zum Begriff der Europäisierung Kap. 1.3 und Kap. 6). Deutlich wird an dieser Stelle auch, dass sich im frühneuzeitlichen Kulturtransfer die verschiedenen Prozesse überschnitten und zahlreiche Aspekte mit den jeweiligen individuellen Personen verbunden waren: Die geographische Dimension lässt sich nur schwer ohne den Bezug zwischen einem*einer Komponist*in und seinem*ihrem Werk fassen.

a Documentary Biography by Klaus Peter Koch (Thematic Catalogues 25). Stuyvesant, NY 1997, S. 1–24, hier S. 10f.

25 Haußmann: Venusgarten, Darinnen Hundert Ausserlesene gantz Liebliche mehrerntheils Polnische Täntze (1602), Vorrede „Erinnerung von den TantzLiedern oder Täntzen in disem Venusgarten/ an diejenigen/ welche sich damit belustigen wöllen"; zitiert nach Lynn: Valentin Haussmann (1565/70–ca. 1614). A Thematic-Documentary Catalogue of His Works, S. 125.

26 „Hientzwischen aber habe ich frembde/ deß mehrern theils Polnische Täntze/ so man der *invention* nach für die besten helt/ ein zimliche anzahl bekommen/ derer ich neulichst hundert/ neben meinen eins theils eigenen Täntzen/ in dem *opusculo*, so der **Venusgarten** inscribirt/ zusammen gebracht/ vnd vnter halben theil Texte gemacht: Vnd weil noch ein Rest davon hinderstellig blieben/ ist derselbe von mir jetzo vollends colligiert/ vnd gleicher gestallt meiner eignen Composition Täntze/ fürnemlich die so mit Texten/ mit hinein gebracht." Haußmann: Rest von Polnischen vnd andern Täntzen/ nach art/ wie im Venusgarten zu finden (1603), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}. Hervorhebungen im Original.

Die Selektion bestimmter Gattungen innerhalb der italienischen Vokalmusik
Maßgeblich prägend für die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600 war die italienische Vokalmusik. Dabei lässt die Auswahl bestimmter musikalischer Gattungen innerhalb der italienischen weltlichen Vokalmusik Rückschlüsse auf den Selektionsprozess in vielfältigen kulturellen Transformationen zu. Grundlegend ist dabei die Frage, welche Liedgattung zu welchem Zeitpunkt übernommen und imitiert wurde.

In den 1570er Jahren bildeten Liedsammlungen nach Art der Villanella den Beginn der italienischen Vokalmusikrezeption. Eine Villanella bezeichnet ein mehrstimmiges strophisches Lied in neapolitanischem Stil, das heißt mit ländlich-pastoralen Themen, charakteristischer Mundart, die in den Liedtexten verwendet wurde, und einem überwiegend homophonen, meist dreistimmigen Satz mit führender Oberstimme (Cantus, Tenor, Bass).[27] Mit der strophischen kurzen Form und einem meist homophon-akkordischen Satz ist eine Villanella eingängig und fasslich. In ihrer Simplizität von Text und Musik eignete sie sich gut, um in eine andere Kultur übernommen, mit einem neuen Text unterlegt oder nachgeahmt zu werden.

Die Villanella stellte die erste italienische Gattung dar, die explizit als Vorbild in der deutschsprachigen Liedkultur benannt wurde. Dies geschieht im Titel der dreiteiligen Liedsammlung von Jacob Regnart *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen*, deren drei Bände 1574, 1577 und 1579 in Nürnberg erschienen. Regnarts insgesamt 67 deutschsprachige Liedsätze in Villanellenform bildeten den Beginn einer umfangreichen Rezeption italienischer musikalischer Formen und Gattungen im deutschsprachigen Raum (vgl. Kap. 4.2). Wie Katharina Müller demonstriert, lassen sich erste Stilelemente der Villanella bereits in Ivo de Ventos Sammlung *Newe Teutsche Lieder Mit dreyen stimmen* (1572) nachweisen.[28] Die Villanella fungierte bis weit in die 1620er Jahre als italienisches Formvorbild und wird noch von Johann Hermann Schein im Titel seiner dreibändigen Sammlung *Musica boscareccia, Wald-Liederlein Auff Italian-Villanellische Invention* (1621, 1626 und 1628) zitiert.

Die nächsten italienischen Gattungen, die explizit im Titel von Liedsammlungen angeführt wurden, waren Canzonetta und Canzona: Sie erschienen bei Leonhard Lechner und Franz Joachim Brechtel Mitte der 1580er Jahre.[29] Die Can-

27 Vgl. Cardamone (Übs.: Helga Beste): Art. „Villanella – Villotta“, Sp. 1518–1530.

28 Vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 10.

29 Vgl. Leonhard Lechner: Neue lustige Teutsche Lieder/ nach art der Welschen Canzonen. Nürnberg 1586 sowie Brechtel: Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein (1590); vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 21.

zona und die Canzonetta als Diminutivform der Canzona sind Weiterentwicklungen der Villanella. Ein- oder mehrstrophig orientieren sich die Strophenformen an denen der Villanella und ermöglichen somit eine ähnlich niederschwellige Aneignung in der deutschsprachigen Liedkultur. Die Canzonetta kennzeichnet eine komplexere und längere musikalische Gestaltung als die Villanella, ihre gelegentlich polyphonen Abschnitte und die musikalische Textausdeutung stammen aus dem Madrigal.[30]

Für die italienische Canzonetta waren Orazio Vecchis Kompositionen wegweisend: In den 1580er und 1590er Jahren ließ er vier Bücher vierstimmiger und jeweils ein Buch drei- und sechsstimmiger Canzonetten bei Angelo Gardano in Venedig drucken. Mit seinen ersten vierstimmigen *Canzonette* führte Vecchi die Bezeichnung Canzonetta ein, begründete den Gattungstypus und trug maßgeblich zur Verbreitung der Canzonetta bei.[31] Wie weitreichend die Wirkung von Vecchis Canzonettensammlungen war, lässt sich daran ablesen, dass 1610, also dreißig Jahre nach Vecchis erstem Canzonettenbuch, Valentin Haußmann eine dreibändige Liedsammlung mit Vecchis Canzonetten herausgab und sie mit eigenen deutschsprachigen Texten unterlegte.[32] Da sich die deutschen Komponisten durch die Rezeption der Villanella italienische Strukturen hinsichtlich Metrum, Vers- und Strophenlänge sowie Reimformen bereits angeeignet hatten, stellte die Nachahmung und Implementierung der musikalischen Canzonettenform eine gut zu bewältigende Herausforderung dar.

Wie bei den Villanellen konstatiert Katharina Müller, dass man „dem Einfluß des Madrigals auf die Entwicklung des neuen deutschen Liedes nicht gerecht“ würde, wenn man ihn lediglich an der Präsenz des Gattungsbegriffs im Titel entsprechender Liedsammlungen nachweisen wollte, und arbeitet madrigalische Elemente in Leonhard Lechners *Newen Teutschen Liedern/ mit Vier vnd Fünff Stimmen* (Nürnberg 1577) heraus.[33] Damit lassen sich diese bereits Ende der 1570er Jahre nachweisen. Die erste Liedsammlung, welche explizit die Madrigalform mit deutschsprachigen Texten verbindet, stammt von Hans Leo Haßler. Mit seiner Liedsammlung *Neüe Teütsche gesang nach art der welschen Madrigalien*

---

30 Vgl. DeFord (Übs.: Guido Heldt): Art. „Canzonetta“, Sp. 431–433.

31 Vgl. Orazio Vecchi: Canzonette di Oratio Vecchi da Modona. Libro primo a quattro voci. Venedig 1580; vgl. Peter Ackermann: Art. „Vecchi, Orazio Tiberio“. In: MGG^2, Personenteil 16 (2006), Sp. 1370–1374, hier Sp. 1372.

32 Vgl. Valentin Haußmann: Die erste Claß Der vierstimmigen Canzonetten Horatii Vecchi. Nürnberg 1610; ders.: Die ander Claß Der vierstimmigen Canzonetten Horatii Vecchii. Nürnberg 1610 sowie ders.: Die dritte Claß Der vierstimmigen Canzonetten Horatii Vecchii. Nürnberg 1610. Vgl. Kap. 4.2.

33 Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 19.

vnd Canzonetten (Augsburg 1596) hielt die dritte italienische Form endgültig Einzug in die deutsche Liedkunst. Indem Haßler sie mit dem Titelzusatz „nach art der welschen Madrigalien" versah, übertrug er die italienische Gattung des Madrigals explizit auf das deutsche Lied.[34]

Obschon das Madrigal sich durch freie Textformen und eine durchkomponierte musikalische Faktur auszeichnet, die durch zahlreiche polyphon-kontrapunktische Passagen, eine enge Wort-Ton-Verbindung und vielfältige Tonmalerei sowie musikalische Textausgestaltung charakterisiert ist, wurde auch diese Gattung in die deutschsprachige Liedkultur implementiert. Bei Haßlers Sammlung fällt auf, dass es keine direkten Vorlagen gab, auf die der Komponist Bezug nahm bzw. die er übersetzte oder mit neuen deutschsprachigen Texten unterlegte. Eine enge Text-Musik-Verbindung von italienischem Wort und musikalischem Motiv ist nur schwer in eine andere Sprache zu übersetzen. Realisierbar hingegen war die Nachahmung eines italienischen Madrigals und die Möglichkeit, einen deutschsprachigen Text ähnlich eng mit der Musik zu verknüpfen. 1624 versah Johann Hermann Schein seine *Diletti Pastorali* mit dem Zusatz „Auff Madrigalmanier Componirt" und Andreas Hammerschmidt nannte die italienische Gattung als musikalische Form noch 1649 im Titel zum dritten Teil seiner *Geist- und Weltlichen Oden und Madrigalien*.[35]

Die Aneignung von Villanella, Canzonetta und Madrigal verlief nicht sequentiell, sondern spätestens ab Ende der 1580er Jahre in parallelen Prozessen, in denen sich die deutschsprachige Liedkultur an die Anforderungen der komplexeren Gattungen Canzonetta und Madrigal anpasste: Nachdichtungen und Nachahmungen ermöglichten einen freien Umgang mit dem Text. Zeitgleich forderten Übersetzungen und Neutextierungen die Weiterentwicklung der sprachlich-stilistischen Möglichkeiten in der deutschen Sprache, um mit den vorgegebenen italienischen Formen unter Beibehaltung der Musik eine gleichwertige Wort-Ton-Beziehung zu erreichen. Aneignung und Anpassung standen in einem reziproken Verhältnis und trugen zu einer steten Erweiterung von Sprache und Musik bei.

Geschmacksästhetische und ökonomische Aspekte der Selektion

In den Paratexten der deutschsprachigen Liedsammlungen um 1600 wurde immer wieder auf das Interesse und die Resonanz der Rezeptionsgruppen hingewiesen: War die Nachfrage hoch, wurde das Angebot entsprechend angepasst. Das

---

34 Vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 37.

35 Johann Hermann Schein: Diletti Pastorali, Hirten Lust/ Von 5. Stimmen. Leipzig 1624 sowie Andreas Hammerschmidt: Dritter Theil Geist- und Weltlicher Oden und Madrigalien. Leipzig 1649.

Angebot prägte und leitete aber auch den Geschmack des Publikums – es handelt sich um ein reziprokes Phänomen. Dies tritt bei dem Nürnberger Komponisten und Musikpublizisten Valentin Haußmann (um 1560–um 1611/13) deutlich zutage, der zahlreiche Anthologien mit eigenen Werken sowie mit Übersetzungen, Übertragungen und Nachdichtungen italienischer Liedsätze veröffentlichte (vgl. zu Haußmann als Übersetzer Kap. 4.2.3 und 4.3.2). Innerhalb eines guten halben Jahres, Mitte 1606 bis Anfang 1607, erschienen die ersten drei Sammlungen mit konkreter Vorlage, für die er deren Originaltexte durch adäquate deutsche Texte ersetzte und von Paul Kauffmann in Nürnberg drucken ließ.[36]

Neben der enormen Produktivität Haußmanns erhellt dies den Blick auf die offensichtlich vorhandene Nachfrage nach italienischer Vokalmusik. Für die erste Sammlung unterlegte Haußmann dreistimmige Liedsätze von Luca Marenzio mit neuen deutschen Texten. Bereits im Titel formulierte er ein Desiderat italienischer Vokalmusik im deutschsprachigen Raum („so zuvor in Teutschland nicht vil gesehen worden“), ein Lob des italienischen Komponisten Luca Marenzio („Dem Autori zu Ehren“) und zielte auf eine größere Rezeption der Liedsätze aufgrund der deutschen Texte („denen/ so der Italianischen Sprach nicht kundig/ zu besserm gebrauch jetzo mit Teutschen Texten gezieret“). Auch in der Widmungsrede an den musikaffinen Nürnberger Bürger und Stadtrat Wolff Rehlein bezog Haußmann sich auf diese drei Aspekte zur Legitimation seiner Publikation:

> Ehrnvester vnnd Fürnemer/ Günstiger Herr/ man findet jhrer viel/ die kein Italianisch wort verstehen/ vnnd gleichwol inn derselben Sprache die Italianischen Gesänge gerne singen/ zum theil das solche *Compositiones* für andern gemeiniglich künstlich vnd anmutig/ eins theils auch daß die Italianisch Sprach an jm selbst lieblich ist. Weil es aber lächerlich vnd seltzam scheinet/ die wort zu singen/ vnd *more Psittaci* nicht wissen was einer singet/ So habe ich auß meines guten Freundes deß *Typographi* anleitung mich bewegen lassen/ vnnd auff deß weitberhümten *Lucae Marentii* etliche dreystimmige Italianische Liedlein/ dem *Autori* zu sonderm Rhum/ vnnd denen/ welche der Italianischen Sprach nicht kundig/ zu besserm gebrauch/ Teutsche Texte gemacht/ vnd inn Truck übergeben/ damit auch etwas Teutsches von dreyen Stimmen/ der sonst nicht vil zu finden/ möchte vorhanden sein/ wie ich dann dergleichen Italianische *Tricinia* mehr für die Hand zu nehmen/ vnd mit Teutschen Texten zuverwechßlen/ gesinnet bin/ wenn ich ein angenemes werck hierauß spüren werde. Dises aber deß *Marentii* von mir mit Teutschen Texten colligierte Wercklein Eur Ehrnvest zuzuschreiben hat mich vervrsacht/ nicht das E. E. der Italianischen Sprach/ die sie gar wol verstehet/ vnerfahren sein solte/ sondern weil sie zu disem Componisten eine grosse beliebung trägt/ vnnd an Teutschen wol geschickten Poetischen Texten ein gefallen hat/

36 Vgl. Valentin Haußmann: Außzug Auß Lucæ Marentii vier Theilen seiner Italianischen dreystimmigen Villanellen vnd Napolitanen. Nürnberg 1606; ders.: Canzonette, mit dreyen Stimmen/ Horatii Vecchi vnnd Gemignani Capi Lupi. Nürnberg 1606 sowie ders.: Johann-Jacobi Gastoldi vnd anderer Autorn Tricinia. Nürnberg 1607.

> daß jr dise Texte vnter den Marentianischen Noten desto angenemer sein möchten/ [...]. Wie dann E. E. mein danckbarlich gemüthe hierauß schliessen/ vnnd dises *Munusculum* vnter frembder *Composition*, biß zu füglicher gelegenheit meiner eigenen/ für guten willen annemen/ [...]. Gerbstett/ den 12. *Junii, Anno* 1606.[37]

Offensichtlich gab es einen Markt für italienische Vokalmusik, der nicht nur für Personen attraktiv war, die der italienischen Sprache mächtig waren, sondern auch für solche, die diese Sprache nicht beherrschten. Haußmann kommentierte seine Edition mit der Begründung, italienische Musik wäre beliebt und würde gerne rezipiert. Für diejenigen, die der italienischen Sprache nicht mächtig wären, hätte er die deutschen Texte gedichtet, um somit zur Verbreitung der Kompositionen Luca Marenzios beizutragen, zumal der Widmungsempfänger Wolff Rehlein diese besonders goutierte. Als Initiator dieser Neutextierung nannte Haußmann einen befreundeten Drucker, der sehr wahrscheinlich Paul Kauffmann war.[38] Kauffmann druckte und verlegte den Großteil von Haußmanns Œuvre, und wenn es auch keine aussagekräftigen Dokumente dazu gibt, sprechen Äußerungen wie die eben genannte für eine Freundschaft neben der geschäftlichen Beziehung. Haußmann zielte mit dieser Sammlung zudem auf eine weitere Verbreitung deutsch textierter italienischer Liedsätze und suggerierte in der Widmungsrede bislang wenig verfügbare italienische dreistimmige Vokalmusik mit deutschsprachigen Texten. Auch in den Titelformulierungen und Widmungsreden der zweiten und dritten Sammlung bezog er sich jeweils auf die bereits publizierten Sammlungen und auf die deutschen Textunterlegungen, um denjenigen eine Rezeption zu ermöglichen, die keine italienischen Sprachkenntnisse besäßen.[39]

---

37 Haußmann: Außzug Auß Lucæ Marentii vier Theilen (1606), Cantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}. Hervorhebungen im Original.

38 Sara E. Dumont spricht von „his publisher and friend“, dies.: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 196.

39 „Jch habe neulich vnter deß fürtrefflichsten *Lucae Marentii* dreystimmige *Canzonette* Teutsche Text gesetzt/ vnd in offnem Truck außgehen lassen. Vnd weil ich gesehen/ daß vielen der *Music* Liebhabern/ bevorab denen/ so die Welschen Text nicht verstehen/ ein sonders gefallen daran beschehen/ Als habe ich mich der fernern mühe vnterfangen/ vnnd vnter deß *Horatii Vecchi* vnnd *Gemignani Capi Lupi Canzonette*, auch dergleichen Text gemacht/ vnd in offnen Truck verfertigt.“ Haußmann: Canzonette, mit dreyen Stimmen/ Horatii Vecchi vnnd Gemignani Capi Lupi (1606), Cantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r} sowie „Als hab ich mich mit gegenwertigen deß *Gastoldi Triciniis*, darunter ich/ wie hiebevorn vnter deß *Marentii*, *Vecchii* vnd *Capi Lupi* beschehen/ Teutsche Text gesetzt.“ Haußmann: Johann-Jacobi Gastoldi vnd anderer Autorn Tricinia (1607), Cantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}. Hervorhebungen im Original.

Anhand der Widmungsempfänger lässt sich die vielfältige Rezeption italienisch inspirierter Liedsammlungen nachweisen und zeigen, dass italienisches Repertoire dem Geschmack der Zeit um 1600 entsprach. Während Valentin Haußmann seine Marenzio-Neutextierungen Wolff Rehlein und den zweiten Band mit deutschen Textunterlegungen von Liedsätzen Orazio Vecchis und Gemignano Capi Lupis den Brüdern Hans und Georg Lose dedizierte, eignete Melchior Franck seine *Tricinia nova* (1611) den Brüdern und Herzögen Johann Ernst und Friedrich von Sachsen-Weimar zu und widmete Hans Leo Haßler seine *Neüen Teütschen gesang* (1596) dem Bischof Heinrich Julius von Halberstadt.[40] Die genannten Widmungen veranschaulichen, dass die Rezeptionsgruppen aus städtischen und höfischen Kreisen stammen: Kulturell handelnde Akteure waren im ausgehenden 16. Jahrhundert zunehmend Personen aus dem Stadtbürgertum (Handels- und Kaufleute sowie Stadtratsmitglieder als städtische Prominenz), die neben weltlichen Herrschern wie Herzögen und geistlichen Oberhäuptern wie Bischöfen standen (vgl. Kap. 2.3).[41]

1615, knapp zehn Jahre nach Haußmanns Publikationen, rekurrierte der Coburger Komponist und Kapellmeister Melchior Franck in der Widmungsrede zu seiner Liedsammlung *Delitiae Amoris* mit sechsstimmigen Liedsätzen auf die drei Publikationen Valentin Haußmanns:

> Es wird E. E. E. E. zweiffels ohne nicht vnwissend seyn/ wie daß vor wenig Jahren/ Valentinus Haußmann/ etliche Italienische *Tricinia*, als *Marentii*, *H. Vecchi*, vnd *Gastoldi*, darunter er anmütige Teutsche Text/ damit sie in Teutschland auch desto besser bekannt würden/ gelegt/ *publiciren* lassen.[42]

40 Vgl. Melchior Franck: Tricinia nova Lieblicher Amorosischer gesänge. Nürnberg 1611 sowie Hans Leo Haßler: Neüe Teütsche gesang nach art der welschen Madrigalien vnd Canzonetten. Augsburg 1596.

41 Vgl. Susan Lewis Hammond: Editing Music in Early Modern Germany. Aldershot 2007, S. 103, Anm. 83.

42 Melchior Franck: Delitiæ Amoris. Musicalische Wollust/ allerhand Newe anmütige Amorosische Sachen. Nürnberg 1615. Cantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}. Hervorhebungen im Original. Vgl. Koch: Valentin Haußmann Dokumentarbiographie, S. 18. Im weiteren Verlauf beschrieb Franck, dass die in dieser Sammlung publizierten sechsstimmigen Liedsätze Bearbeitungen von Haußmanns Kompositionen wären: „Weil dann mir solche schöne Text jederzeit sehr beliebet/ vnd anmütig gewesen/ auch gesehen/ wie sie etlicher massen schwer/ weil die Verß nicht alle vnter die Noten beysammen/ vnter zulegen vnd zu gebrauchen/ vnnd damit gleichwol alle Verß desto füglicher möchten practiciret werden: Als hab ich deren etliche *extrahiren* vnd mit 6. Stimmen *componiren* wollen/ verhoffentlich/ sie auch an jhrem Ort jhren *usum* haben werden.“ Hervorhebungen im Original. Er gibt aber nicht an, aus welcher Sammlung er Liedsätze übernimmt und auf welche Liedsätze Haußmanns er sich bezieht.

Auch Franck dedizierte seine Sammlung den Nürnberger Persönlichkeiten Wolff Rehlein und Georg Gruber, begründete dies mit dem Bezug auf Haußmann, der Musikaffinität beider Widmungsempfänger und dankte für empfangene Zuwendungen.

Es wird deutlich, dass Valentin Haußmann mit seinen zahlreichen und vielfältigen Liedsammlungen Geschmack und Interesse des Publikums in dieser Zeit beeinflusste und maßgeblich zur Vermittlung italienischer Vokalmusik beitrug. An seinen Widmungsreden lässt sich exemplarisch illustrieren, dass ein enormes Interesse und ein lukrativer Markt für italienische Musik sowohl mit italienischen Originaltexten als auch deutschsprachigen Textunterlegungen vorhanden waren. Diese wollten mit neuen Editionen und Nachdrucken gesättigt werden.

Sichtbar wird eine klug durchdachte ökonomische Marketingstrategie: Bis Valentin Haußmann 1606 begann, seine deutschen Neutextierungen italienischer Sammlungen zu veröffentlichen, waren bereits 42 rein italienische Zusammenstellungen, 50 rein deutschsprachige Sammlungen und sechs sprachlich gemischte Anthologien erschienen, die heute noch nachweisbar sind, ein Großteil davon in Nürnberg.[43] Von einer ungenügenden Verfügbarkeit sowohl italienischer als auch italienisch inspirierter Vokalmusik konnte folglich kaum die Rede sein. Eine sprachliche Wendung wie „damit auch etwas Teutsches von dreyen Stimmen/ der sonst nicht vil zu finden/ möchte vorhanden sein“[44] dürfte Haußmann dementsprechend als Strategie zur Absatzsteigerung eingesetzt haben: Indem er eine knappe Verfügbarkeit suggerierte, erhöhte er den Wert seiner eigenen Publikation, die etwas Besonderes, Seltenes, Kostbares und darum Begehrenswertes darstellen sollte.

Mit Antonio Scandellos *El primo libro de le canzoni napoletane* erschien 1566 in Nürnberg die erste italienische Sammlung im deutschen Sprachraum, gefolgt von weiteren italienischen und italienisch orientierten deutschsprachigen Sammlungen. Scandello engagierte für den italienisch orientierten Dresdner Hof von Kurfürst Moritz von Sachsen fünf weitere Musiker aus Italien. Daher dürften italienische Sprachkenntnisse am Hof vorhanden gewesen sein. In weiteren gesellschaftlichen Gruppen aus dem aufstrebenden Bürgertum, die zunehmend

43 Sara Dumont listet für den Zeitraum 1566 bis 1630 48 italienische Sammlungen mit lediglich italienischen Texten, 85 Sammlungen mit ausschließlich deutschen Texten, die sich auf italienische Vorlagen beziehen oder sich an einer italienischen Form und Motivik orientieren, sowie 12 Sammlungen mit zwei oder drei Sprachen (italienisch/deutsch, italienisch/deutsch/französisch, italienisch/lateinisch und deutsch/lateinisch) im deutschsprachigen Raum auf, vgl. dies.: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 11–17.

44 Haußmann: Außzug Auß Lucæ Marentii vier Theilen (1606), Cantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^r.

an italienisch geprägten musikalischen Liedsätzen teilhaben wollten, etablierten sich italienische Sprachkenntnisse. Sie entwickelten sich analog zur weiteren Verbreitung italienischer Vokalmusik, wurden aber auch von anderen Aspekten beeinflusst wie beispielsweise den Kavaliersreisen junger Adliger und Patriziersöhne, die nach Italien führten, oder wachsenden Handelsbeziehungen (vgl. Kap. 2.3).

Indem parallel italienische Sammlungen publiziert und in deutschsprachigen Sammlungen italienische Formen und Motive nachgeahmt wurden und diese mit eher leichter und unkomplizierter musikalischer Gestaltung etwas Neues im Gegensatz zu den komplexen niederländischen polyphonen Vokalmusiktraditionen darstellten, wurde der Markt kontinuierlich erweitert.[45] Im Laufe des ausgehenden 16. Jahrhunderts wurden auch diffizilere italienische Gattungen übernommen, und ab 1600 etablierten sich mit englischen und polnischen Musikelementen weitere europäische Musiktraditionen. Das Interesse potentieller Rezeptionsgruppen wurde geweckt und deren Geschmack geprägt.

4.1.2 Vermittlungsprozesse

Unter Vermittlung werden interkulturelle Prozesse gefasst, welche Objekte, Texte, Diskurse und Praktiken aus einer Ausgangskultur in eine Zielkultur übertragen. Hans-Jürgen Lüsebrink unterscheidet drei Arten von Vermittlungsinstanzen:[46] Zum einen gibt es personale Vermittler, also Komponist*innen, Musiker*innen, Drucker*innen, aber auch Adlige, Geistliche, Handwerker*innen und Gelehrte. Die zweite Gruppe bilden Mittlerinstitutionen wie kulturpolitische Einrichtungen und kooperative Projekte. Zu diesen Institutionen zählen auch Verlage, die sich auf Übersetzungen fremdsprachiger Literatur konzentrieren. Und drittens tragen Medien als Vermittlungsinstanzen zum Kulturtransfer bei, indem sie in Print- wie auch in audiovisuellen Medien Wissen, Informationen, Bilder und Musik über andere Kulturen übertragen. In der deutschsprachigen Liedkultur um 1600 wurden kulturelle Güter überwiegend über individuelle Personen und mediale Instanzen vermittelt, während die institutionellen und staatlichen Netzwerke ein Phänomen neuerer Zeit darstellen.[47]

Die Vermittlungsprozesse im frühneuzeitlichen italienisch-deutschen Kulturtransfer rückten in jüngerer Zeit ins Blickfeld der Forschung: So untersuchte

45 Vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 140.

46 Vgl. Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation, S. 146f.

47 Vgl. Schmale: Kulturtransfer, Textabschnitt 15.

Andrea Pühringer am Beispiel italienischer Stuckateure und Kaufleute nördlich der Alpen die Bedeutung ökonomischer Prozesse und bestimmter Sozialgruppen für die Ausbreitung spezifischer Kulturpraktiken im frühneuzeitlichen Europa, Matthias Middell betonte allgemein die Emigration aus wirtschaftlichen, religiösen, politischen und künstlerischen Gründen und Wolfgang Schmale hob die familiären und verwandtschaftlichen Netzwerke sowie deren Verknüpfung mit politischer, ökonomischer, sozialer, kultureller und spiritueller bzw. kirchlicher Macht hervor.[48] Annelen Ottermann beleuchtete die Zusammenstellung der frühneuzeitlichen Gelehrtenbibliothek Johannes Petrus Schicks und erforschte die Provenienz u. a. einer Anthologie italienischer Werke, und Dorothea Nolde analysierte die zentrale Bedeutung von Frauen im Zusammenhang mit familiären Beziehungen für Kulturtransferprozesse.[49]

Musikalische Austauschprozesse in der Frühen Neuzeit untersuchte Gesa zur Nieden am Beispiel europäischer Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750) (mit Anne-Madeleine Goulet) sowie hinsichtlich von Migration und Mobilität von Musikern und Musik (mit Berthold Over).[50] Susanne Rode-Breymann thematisiert den von Frauen initiierten Kultur- und Musikerimport aus Italien in den deutschsprachigen Raum beispielsweise durch die beiden Habsburger Kaiserinnen Eleonora I. Gonzaga und Eleonora II. Gonzaga.[51] Weiterhin sind

48 Vgl. Andrea Pühringer: „E tutta questa misera è italiana." Italienische Emigranten in deutschen Städten des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Thomas Fuchs/Sven Trakulhun (Hrsg.): Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1800 (Aufklärung und Europa 12). Berlin 2003, S. 353–377; Middell: Kulturtransfer, Transferts culturels, Textabschnitt „Die Fortentwicklung eines Ansatzes" sowie Schmale: Kulturtransfer, Textabschnitt 20f.

49 Vgl. Annelen Ottermann: Giovanni Pedro Schick in Magonza. Ein sprachgewandter Mainzer und seine frühneuzeitliche Bibliothek. In: Jahrbuch für Buch- und Bibliotheksgeschichte 2 (2017), S. 31–68 sowie Dorothea Nolde: Eleonore Desmier d'Olbreuse am Celler Hof als diplomatische, religiöse und kulturelle Vermittlerin. In: Dorothea Nolde/Claudia Opitz-Belakhal (Hrsg.): Grenzüberschreitende Familienbeziehungen: Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit. Köln et al. 2008, S. 107–118.

50 Vgl. Anne-Madeleine Goulet/Gesa zur Nieden (Hrsg.): Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750) (Analecta musicologica 52). Kassel et al. 2015 sowie Gesa zur Nieden/Berthold Over (Hrsg.): Musicians' Mobilities and Music Migration in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 33). Bielefeld 2016.

51 Vgl. Susanne Rode-Breymann: Kaiserin Eleonora oder über den Import der italienischen Oper an den Habsburger Hof in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: Norbert Bolin (Hrsg.): Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000. Festschrift für Dietrich Kämper zum 65. Geburtstag. Köln-Rheinkassel 2001, S. 197–204; dies.: Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705. Hildesheim et al. 2010 sowie dies.: Italienische Akteurinnen des Kulturtrans-

der Sammelband zu Migration und Identität in der Musikgeschichte von Sabine Ehrmann-Herfort und der Beitrag von Klaus Pietschmann zum italienischen Kastraten, Komponisten und Historiographen Giovanni Andrea Angelini Bontempi im 17. Jahrhundert zu nennen.[52]

Die vielfältigen Übertragungsinstanzen werden im Folgenden exemplarisch an den Komponisten, Musikern und Drucker*innen als den wichtigsten Akteur*innen im Vermittlungsprozess illustriert. Zuerst werden Komponisten von Liedsätzen als personale, individuelle Vermittler untersucht, welche kulturelle, in diesem Fall musikalische Elemente in ihre Werke integrierten und somit in neue kulturelle Kontexte transferierten. Zweitens stehen Drucker*innen bzw. Druckwerkstätten als mediale Vermittlungsinstanzen im Mittelpunkt des Interesses, die durch ihre Musikdrucke zu einer medialen Verbreitung der fremden musikalischen Elemente maßgeblich beitrugen. Drucker*innen, verstanden als individuelle Personen, lassen sich genauso als personale Vermittler klassifizieren, sie sind aber doch meist einer Werkstatt zuzuordnen, weshalb sie hier als Vermittlungsinstanz begriffen werden.

Komponisten und Musiker

Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nahm die Anzahl italienischer Musiker und Komponisten im deutschsprachigen Raum besonders an den einflussreichen Höfen rasch zu. Zuerst lassen sich italienische Instrumentalisten nachweisen, meist Bläser wie Antonio Scandello, der als solcher regelmäßig mit den Sängern bei der Aufführung geistlicher Musik mitwirkte, wie es der üblichen Musikpraxis entsprach, und sich so mit geistlicher und weltlicher, vokaler und instrumentaler Musikpraxis gleichermaßen vertraut zeigte.[53] Die ausländischen Instrumentalisten besaßen einen hohen sozialen Status, was nicht nur an ihrer Entlohnung

---

fers in den Norden. In: Sabine Meine/Nicole K. Strohmann/Tobias C. Weißmann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Raphael Köhler: Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit (Studi/Centro Tedesco di Studi Veneziani. Neue Folge 15). Regensburg 2016, S. 235–246.

52 Vgl. Sabine Ehrmann-Herfort (Hrsg.): Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte (Analecta musicologica 49). Kassel et al. 2013 sowie Klaus Pietschmann: Giovanni Andrea Angelini Bontempi als ungewöhnlicher Akteur im musikalischen Wissenstransfer zwischen Italien und dem Reich nach dem Dreißigjährigen Krieg. In: Sabina Brevaglieri/Matthias Schnettger (Hrsg.): Transferprozesse zwischen dem Alten Reich und Italien im 17. Jahrhundert. Wissenskonfigurationen – Akteure – Netzwerke (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 29). Bielefeld 2018, S. 61–90.

53 Vgl. Spohr: „How chances it they travel?“, S. 38–44.

sichtbar wurde, sondern auch daran, dass sie bald leitende Positionen in den Hofkapellen übernahmen (vgl. Kap. 2.3).[54]

So standen ab 1568 Antonio Scandello und anschließend Giovanni Battista Pinello de Ghirardi (Hofkapellmeister 1580–1584) der kurfürstlichen Kapelle in Dresden als Nachfolger des niederländischen Kapellmeisters Matthaeus Le Maistre vor. Am markgräflichen Hof in Ansbach leitete Theodor Riccio bis 1603 die Hofkapelle. Neben Orlando di Lasso als Hofkapellmeister am Münchner Hof wirkten am Hof der Habsburger in Wien und Prag Philippe de Monte (Kapellmeister bis 1603), Jacob Regnart (Vize-Kapellmeister 1596–1599) und Alessandro Orologio (Vize-Kapellmeister 1603–1613), am erzherzoglichen Hof in Graz Annibale Padovano (Kapellmeister 1556–1575), Simon Gatto (Kapellmeister 1579–1592) und Pietro Antonio Bianchi (Kapellmeister 1592–1617) sowie am Innsbrucker Hof Alexander Utendal (Vize-Kapellmeister bis 1582) und Jacob Regnart (Kapellmeister 1585–1596).[55]

Auch am östlichen Rand des deutschsprachigen Raums leitete der italienische Komponist und Kapellmeister Asprilio Pacelli (1570–1623) die Cappella Rorantistarum der Wawel-Kathedrale in Krakau.[56] Orlando di Lasso, Philippe de Monte, Alexander Utendal und Jacob Regnart stammten alle aus den Niederlanden und brachten von dort ihre Kenntnisse und Fähigkeiten in den dortigen Musiktraditionen wie der franko-flämischen Vokalpolyphonie mit. Alle vier unternahmen einen Studienaufenthalt in Italien, lernten italienische Musiktraditionen kennen und vermittelten sie dann bei ihrer Rückkehr in den deutschsprachigen Raum an ihren jeweiligen Wirkungsorten.

Einen maßgeblichen Impuls für die Migration italienischer Musiker in den deutschsprachigen Raum gab die Reise des deutschen Kurfürsten Moritz von Sachsen 1549 durch Norditalien: Im direkten Kontakt mit der Musikkultur italienischer Höfe beispielsweise in Mantua, Ferrara, Mailand, Venedig und Trient engagierte der Kurfürst sechs norditalienische Instrumentalisten für seine neu zu gründende Hofkapelle in Dresden, darunter auch Antonio Scandello.[57] Das

54 Vgl. Spohr: „How chances it they travel?“, S. 43f.

55 Vgl. Walther Dürr: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied im Ausgang des XVI. Jahrhunderts. In: Mario Pensa/Horst Rüdiger (Hrsg.): Studi di onore di Lorenzo Bianchi. Bologna 1960, S. 71–102, hier S. 84–87; Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 9 und S. 97–104 sowie Ruhnke: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien.

56 Vgl. Schmale: Kulturtransfer, Textabschnitt 22.

57 Vgl. Andreas Waczkat: Art. „Scandello, Scandellus, Scandelli, Antonio, Antonius“. In: MGG², Personenteil 14 (2005), Sp. 1064–1066, hier Sp. 1064. Vgl. auch Spohr: „How chances it they travel?“, S. 42 sowie Helen Watanabe-O’Kelly: Court Culture in Dresden. From Renaissance to Baroque. Basingstoke 2002, S. 38–40.

Engagement italienischer Musiker stand symbolisch für einen „Anschluss an den internationalen musikalischen Standard“ und wurde bald im gesamten deutschsprachigen Raum praktiziert.[58]

Antonio Scandello (1517–1580), einer der ersten italienischen Musiker und Komponisten in Dresden, publizierte 1566 *El primo libro de le canzoni napoletane*, die erste im deutschsprachigen Raum publizierte Sammlung, die ausschließlich italienische Musik enthielt. Zwei Jahre später veröffentlichte er mit den *Newen Teutschen Liedlein mit Vier vnd Fünff Stimmen* seine erste rein deutschsprachige Sammlung. Kontinuierlich wurden Sammlungen in italienischer Sprache von italienischen wie auch deutschen Komponisten gedruckt und wieder aufgelegt: Sara Dumont weist für den Zeitraum von 1566 bis 1626 60 Drucke nach, die im deutschsprachigen Raum gedruckt wurden.[59] Dabei handelte es sich um Einzeldrucke wie auch um Sammeldrucke (vgl. Kap. 2.1.3).[60] Als ersten Einzeldruck listet Dumont die eben genannte Sammlung *El primo libro de le canzoni napoletane* von Antonio Scandello auf, 1566 von Ulrich Neuber und Dietrich Gerlach in Nürnberg gedruckt. Damit lässt sich exemplarisch an Antonio Scandellos Wirken zeigen, wie Vermittlung und Rezeption miteinander verknüpft sein und Anpassungsprozesse umfassen konnten: Zuerst erschien die italienische Liedsammlung und stellte etwas Neues dar. Mit der deutschsprachigen italienisch inspirierten Liedsammlung synthetisierte Scandello die beiden Musiktraditionen und initiierte einen Prozess der Implementierung.

Italienische Musiker und Komponisten reisten in den deutschsprachigen Raum und wurden in Hofkapellen engagiert. Sie brachten italienische Notendrucke mit, komponierten selbst italienische Musik, ließen diese eigenen und andere italienische Werke drucken und kompilierten eigene und andere italienische Kompositionen. Sie eigneten sich aber auch musikalische Phänomene der deutschen Kultur an, übersetzten die Texte der eigenen und anderen Werke in die deutsche Sprache und komponierten im deutschen musikalischen Stil.

---

58 Reimer: Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800, S. 72. Vgl. auch Spohr: „How chances it they travel?“, S. 42.

59 Vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 11–17. Mitgezählt wurden auch die Sammlungen mit italienisch-deutsch, italienisch-deutsch-französisch und italienisch-lateinisch gemischten Texten.

60 Vgl. den Beitrag von Arno Forchert: Überlegungen zum Einfluß Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen. In: Wolfram Steude (Hrsg.): Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 1). Laaber 1998, S. 135–147.

Die Anstellungen italienischer Instrumentalisten, Sänger und Komponisten in deutschen Hofkapellen und Städten stiegen immens. Umgekehrt reisten in dieser Zeit zahlreiche deutsche Musiker für Studien- und Bildungsaufenthalte quer durch Europa. Auch von Hof zu Hof innerhalb des deutschen Sprachraums war die Mobilität hoch. So holte Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (1572–1632) beispielsweise Mitte der 1590er Jahre den berühmten englischen Lautenisten John Dowland an seinen Hof, der um 1600 zu einem bedeutenden kulturellen Zentrum wurde. Moritz förderte zudem Musiker und Komponisten wie Heinrich Schütz (1585–1672), der auf seine Kosten eine Studien- und Bildungsreise nach Italien unternahm. Dieser Aufenthalt in Italien bildete eine Voraussetzung für seine weitere Karriere. Schütz studierte 1609/10 in Venedig bei Giovanni Gabrieli, sandte zahlreiche Kompositionen Gabrielis und Claudio Monteverdis nach Kassel und förderte die Verbreitung der Venezianischen Mehrchörigkeit im mitteldeutschen Sprachraum erheblich. Auch Liedkomponisten wie Jacob Regnart und Hans Leo Haßler reisten für einen Studienaufenthalt nach Italien und trugen dazu bei, die italienische weltliche Vokalmusik im deutschen Sprachraum zu verbreiten.

Wie sie reisten viele deutsche Musiker und Komponisten nach Italien, um die neue populäre Kultur direkt vor Ort kennenzulernen und sie in Kompositionen anzuwenden. Zurück in Deutschland entstanden Kompositionen, geprägt von den Erfahrungen im Ausland und mit den angeeigneten Elementen, die in Aufführungen weiter verbreitet wurden.

Druckoffizinen, Verlagswesen und Herausgeberschaft

Für die Reproduktion und Verbreitung von Wissen und Informationen war die Entwicklung des Buchdrucks substantiell und bedeutete einen kultur- und kommunikationshistorischen Wandel, der sich auf alle sozialen und kulturellen Lebensbereiche auswirkte (vgl. Kap. 2). Auch die Musik zeigte sich davon beeinflusst, und das Lied als zentrale Gattung der frühneuzeitlichen weltlichen Musik wurde Gegenstand eines „tiefgreifenden Medienwechsels“.[61]

Musikdrucke bildeten ein spezielles Segment im Buchmarkt: Die Messkataloge für die Buchmessen in Frankfurt am Main und Leipzig umfassten das jeweilige Angebot. So wurden während der Fastenmesse (Frühjahrsmesse) 1569 28

61 Nils Grosch: Lied im Medienwechsel des 16. Jahrhunderts: Eine Einleitung. In: Albrecht Classen/Michael Fischer/Nils Grosch (Hrsg.): Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik 3). Münster et al. 2012, S. 7–15, hier S. 7.

Notendrucke in Frankfurt am Main angeboten.[62] Im Katalog sind zusätzlich 18 venezianische Drucke verzeichnet, was darauf hindeutet, dass italienische Drucke in größerem Umfang in den deutschsprachigen Raum transportiert wurden.[63] Ab Mitte der 1565er Jahre waren die ersten Drucke mit Vokalmusik in italienischer Sprache aus Italien bei der Frankfurter Messe verfügbar. Parallel dazu stieg die Anzahl italienischer Musiker im deutschsprachigen Raum.[64] Auf dem Markt konkurrierten somit italienische Drucke mit dem Angebot der deutschen Musikdrucker und -verleger – Notendruck und -verlag spielten sich in einer europäischen Dimension ab.[65] Als das führende Zentrum für Musikdrucke ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts etablierte sich Nürnberg: Nürnberg zeigte nicht nur die höchste Anzahl an veröffentlichten Sammlungen, sondern war bis 1630 auch kontinuierlich im Bereich des Notendrucks präsent (vgl. Kap. 2.1).

Die Nürnberger Offizin Johann vom Bergs und seiner Erben war von herausragender Bedeutung für den frühneuzeitlichen Druck italienischer Vokalmusik im deutschsprachigen Raum. Johann vom Bergs Frau Katharina brachte aus ihrer ersten Ehe das Haus mit, in dem die Druckwerkstatt von Johann vom Berg (latinisiert: Montanus) und dessen Partner Ulrich Neuber 1541 gegründet wurde. Nach dem Tod ihres Mannes 1563 wurde Katharina vom Berg als Druckerin sowie Eigentümerin der Firma genannt und 1564/65 als Buchführerin in den Ämterbüchlein der Reichsstadt Nürnberg geführt; ihre Druckoffizin war folglich für den Druck, den Vertrieb und den Verkauf der gedruckten Medien verantwortlich.[66]

62 Vgl. Bernhard Fabian (Hrsg.): Die Messkataloge Georg Willers (1564–1600) (Die Messkataloge des sechzehnten Jahrhunderts). 5 Bde. Bd. 1: Herbstmesse 1564 bis Herbstmesse 1573. Hildesheim/New York 1972, S. [219]–[221].

63 Vgl. Fabian (Hrsg.): Die Messkataloge Georg Willers (1564–1600), S. [201]–[234]. Die venezianischen Drucke finden sich in allen Abteilungen.

64 Vgl. Lewis Hammond: Editing Music in Early Modern Germany, S. 46.

65 Vgl. Hans-Jörg Künast: Buchdruck und -handel des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Mit Anmerkungen zum Notendruck und Musikalienhandel. In: Birgit Lodes (Hrsg.): NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3). Tutzing 2010, S. 149–165, hier S. 162.

66 Vgl. Michael Diefenbacher/Wiltrud Fischer-Pache (Hrsg.), bearbeitet von Manfred H. Grieb, mit einem Beitrag von Peter Fleischmann, aus den Archiven zusammengestellt von Lore Sporhan-Krempel/Thomas Wohnhaas: Das Nürnberger Buchgewerbe. Buch- und Zeitungsdrucker, Verleger und Druckhändler vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 31). Nürnberg 2003, S. 590f. Für diese und die folgenden Ausführungen vgl. Royston Gustavson: Art. „Gerlach“. In: MGG^2, Personenteil 7 (2002), Sp. 783–787, hier Sp. 783. Für eine detaillierte Darstellung von Leben und Werk Katharina Gerlachs vgl. auch Katharina Talkner: Musikalische und reformatorische Beziehungsgeflechte im Bleisatz. Die Dru-

Zwei Jahre später heiratete sie Dietrich Gerlach, die Offizin stand damit unter der Leitung von Ulrich Neuber und Dietrich Gerlach. Ersterer verließ 1567 die Firma, um seine eigene Druckerei zu gründen. Zwischen 1575, Dietrich Gerlachs Tod, und 1591 führte Katharina Gerlach die Druckoffizin wiederum eigenständig unter ihrem Namen fort. Sie fungierte als Buchdruckerin wie auch als Buchführerin und steht damit exemplarisch für zahlreiche Frauen in handwerklichen Berufen, die in der Frühen Neuzeit eigenständig und gesellschaftlich anerkannt einen Betrieb leiteten.[67]

---

ckerin Katharina Gerlachin. In: Susanne Rode-Breymann (Hrsg.): Frauen erfinden, verbreiten, sammeln, bewerten Musik. Werkstattberichte aus dem Forschungszentrum Musik und Gender (Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender 3). Hannover 2015, S. 159–169. Eine detaillierte Auflistung der Drucke unter dem Namen Katharina Gerlach bietet Richard Schaal: Art. „Gerlach". In: Friedrich Blume (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Kassel et al. 1955, Sp. 1800–1802, hier Sp. 1801f.

67 Zum kulturellen Handeln von Frauen im frühneuzeitlichen Buchdruckergewerbe sind im Rahmen der genderspezifischen Forschung einige Untersuchungen erschienen, die meist in Form von Einzelstudien das Wirken von Frauen in Druckoffizinen wie z. B. Katharina Gerlach erforschen, vgl. Susan Jackson: Who is Katherine? The Women of the Berg & Neuber – Gerlach – Kauffmann Printing Dynasty. In: Yearbook of the Alamire Foundation 2 (1995), S. 451–463; Werner Adrian: Frauen im Buchhandel. Eine Dokumentation zur Geschichte einer fast lautlosen Emanzipation. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 50 (1998), S. 147–250; Jackson: Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg, Bd. 1, S. 30–36; Albrecht Classen: Frauen als Buchdruckerinnen im deutschen Sprachraum des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Gutenberg-Jahrbuch 75 (2000), S. 181–195; Susanne Rode-Breymann: Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung. In: Dies. (Hrsg.): Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt (Musik – Kultur – Gender 3). Köln/Weimar/Wien 2007, S. 269–284, hier S. 271–273 sowie Talkner: Musikalische und reformatorische Beziehungsgeflechte, S. 159–169. Eine Überblicksdarstellung bietet Koldau: Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit, Kap. 6.2 Frauen im Musikdruckwesen (mit einem Katalog der Musikdruckerinnen im 16. und 17. Jhd.), S. 523–547. Für einen Forschungsüberblick siehe den Beitrag von Katharina Talkner. Ein niederländisches Pendant zu Katharina Gerlach im 17. Jahrhundert, wenn auch nicht ganz so erfolgreich, stellten die Buchdruckerinnen Madeleine Phalèse (1586–1652) und ihre Schwester Marie (1589–um 1674) dar, die das Geschäft ihres Vaters übernahmen. Pierre Phalèse der Jüngere (um 1545–1629) wiederum führte den Musikverlag seines Vaters Pierre Phalèse (auch Petrus Phalesius, um 1510–zwischen 1574 und 1577) weiter, einem flämischen Kupferstecher und Musikverleger, der 1552 das Privileg des Notendrucks erhielt. Phalèse der Jüngere verlegte das Unternehmen von Löwen nach Antwerpen, hatte enge Handelsbeziehungen nach Venedig und trug mit zahlreichen Drucken italienischer Musik zu deren Verbreitung im niederländischen und englischen Sprachraum bei, vgl. Joseph Kerman: The Elizabethan Madrigal. A Comparative Study (American Musicological Society, Studies and Documents 4). New York 1962, S. 48. Ein Desiderat bleibt bislang eine Studie, welche flächendeckend das kulturelle Wirken von Frauen in handwerklichen Bereichen in der Frühen Neuzeit in den Blick nimmt.

Von Beginn an fanden sich Musikdrucke und Drucke mit musiktheoretischen Abhandlungen im Programm der damaligen Druckerei Berg & Neuber.[68] Mit dem Teilhaber Dietrich Gerlach verlagerte sich der Schwerpunkt im Bereich Musikdrucke von großen Anthologien zu Einzeldrucken mit Kompositionen eines einzigen Komponisten, meist Werke franko-flämischer Komponisten wie Alexander Utendal mit lateinischen Texten sowie Liedern.[69] Unter Katharina Gerlachs alleiniger Leitung, also ab 1575, entwickelte sich die Druckoffizin zum führenden Unternehmen im deutschsprachigen Raum, das Musikdrucke herstellte, verlegte und vertrieb.[70] Zu ihren weiteren Aktivitäten gehörten neben dem Musikdruck die Herstellung von Gesangbüchern, Psalmen, theologischen, mathematischen und wissenschaftlichen Werken, antiken und modernen Klassikern, medizinischen Schriften, praktischer Literatur beispielsweise zu Handelsmessen und Flugschriften zur Verbreitung von Neuigkeiten.[71]

Die Firma kooperierte mit zahlreichen anderen Verlegern und Buchhändlern wie Wolfgang Kirchner in Magdeburg, Andreas Wolcken in Breslau sowie Johann Beyer in Leipzig und war eine der beiden offiziellen Druckereien des Nürnberger Stadtrates.[72] Katharina Gerlach druckte vor allem weltliche sowie „italienische und italienisch beeinflusste“ Musikwerke, ihre Offizin trug so zu einer raschen und tiefgreifenden Vermittlung italienischer Musik im deutschsprachigen Raum maßgeblich bei.[73]

Neben 33 Ausgaben mit Villanellen, Canzonetten und stilistisch ähnlichen Stücken und drei Madrigalsammlungen wurden auch neun Editionen mit weltlicher und geistlicher italienischer Musik in der Gerlach’schen Druckoffizin publiziert. Diese Anthologien ermöglichen einen Blick in das Gerlach’sche Netzwerk und verweisen auf die wirkungsvolle Rolle von Drucker*innen im kulturellen Transferprozess italienischer Vokalmusik in den deutschsprachigen Raum:[74] Vier

---

68 Susan Jackson weist 120 Drucke zwischen 1542 und 1565 nach, vgl. dies.: Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg, Bd. 1, S. 46.

69 Vgl. Gustavson: Art. „Gerlach“, Sp. 784.

70 Vgl. Gustavson: Art. „Gerlach“, Sp. 784 sowie Reske: Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet, S. 761.

71 Vgl. die Auflistungen in Jackson: Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg, Bd. 1, S. 46–50, Bd. 2: Catalogue of Music Editions, S. 221–233 sowie S. 555–566.

72 Vgl. Gustavson: Art. „Gerlach“, Sp. 784f. sowie die Nachweise aus Verordnungen in Diefenbacher/Fischer-Pache (Hrsg.) et al.: Das Nürnberger Buchgewerbe, besonders S. 337–340.

73 Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 18 sowie Gustavson: Art. „Gerlach“, Sp. 784.

74 An dieser Stelle beschränkt sich Sara Dumonts Studie auf Musiker und Komponisten als Vermittlungsinstanzen für italienische Musik in den deutschsprachigen Raum. Sie untersucht

dieser Kompilationen italienischer Musik stellte der spätere Stuttgarter Komponist und Kapellmeister Leonhard Lechner (um 1553–1606) zusammen und gab sie heraus. Lechner hielt sich zwischen 1575 und 1584 in Nürnberg auf und engagierte sich neben seiner Anstellung als Schuldiener in den privaten Musikgesellschaften musikaffiner Nürnberger Bürger und Patrizier.[75] In diesem knappen Dezennium veröffentlichte Lechner seine Werke nicht nur quasi exklusiv in Katharina Gerlachs Druckoffizin, sondern nutzte wahrscheinlich auch seine Kontakte nach Italien, um für die Nürnberger Zirkel Musiksammlungen wie die *Harmoniae miscellae* (1583) zusammenzustellen.[76]

Lechners italienisch anmutende Kompositionen dürften auf seinen Fähigkeiten des bei Orlando di Lasso Gelernten beruhen wie auch durch bereits erschienene italienische Musikdrucke und das Repertoire der Nürnberger Musikgesellschaften geprägt worden sein: Nürnberg hatte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine kulturaffine städtische Gesellschaft, deren Patriziat und Stadtbürgertum gut (aus-)gebildet und musikalisch kenntnisreich war. Die Patriziersöhne reisten zum Studien- und Bildungsaufenthalt nach Italien, lernten die dortigen Musiktraditionen kennen und brachten sie teilweise in Form von Notendrucken in ihre Heimat zurück.[77] In diesem Sinne trug zum durchschlagenden Erfolg von Katharina Gerlachs Lieddrucken auch die soziale Bevölkerungsstruktur Nürnbergs im 16. Jahrhundert bei: So prägten beispielsweise die Mitglieder des Stadtbürgertums das literarisch-musikalische Klima Nürnbergs, indem sie musikalische Drucke in Musikgesellschaften sammelten und rezipierten (vgl. Kap. 2.3.2).[78]

Die anderen fünf Anthologien aus der Gerlach'schen Druckwerkstatt verantwortete der Nürnberger Kantor an der St. Egidienkirche Friedrich Lindner (um 1542–1597). Sie bieten frühe und wichtige geistliche und weltliche Zeugnisse italienischer Vokalmusik im deutschsprachigen Raum.[79] Lindners dreibändige Samm-

---

die Selektionsprozesse für die italienischen Anthologien *Sdegnosi ardori* und *Gemma mvsicalis*, bleibt aber auf der musikalischen Ebene, vgl. dies.: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 109–131.

75 Vgl. Lewis Hammond: Editing Music in Early Modern Germany, S. 50.

76 Vgl. Leonhard Lechner: Harmoniae miscellae cantionvm sacrarvm. Nürnberg 1583. Vgl. zu den musikalischen Gesellschaften in Nürnberg Martin: Die Nürnberger Musikgesellschaften, S. 185–225.

77 Vgl. Jane A. Bernstein: Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice. Oxford 2001, S. 88.

78 Vgl. John L. Flood: Der Lieddruck in Nürnberg im 16. Jahrhundert. In: Albrecht Classen/Michael Fischer/Nils Grosch (Hrsg.): Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik 3). Münster et al. 2012, S. 73–88, hier S. 76.

79 Vgl. Thomas Röder: Art. „Lindner“. In: MGG^2, Personenteil 11 (2004), Sp. 161–163, hier Sp. 162.

lung *Gemma mvsicalis*, 1588 bis 1590 gedruckt, umfasst italienische und deutsche Madrigalien.[80] Da Werke verschiedener Komponisten versammelt sind, ermöglicht die Sammlung eine Rezeption vielfältiger italienischer Musik.[81] Susan Lewis Hammond weist ein weites Netzwerk an Komponisten, Druckern, Herausgebern und Händlern in Städten, an Höfen und religiösen Institutionen in Italien und im deutschsprachigen Raum nach, die Lindner die musikalischen Werke zusandten, teilweise vermittelt über Zwischenstationen, teilweise direkt.[82]

Bereits während seiner Zeit in der Ansbacher Hofkapelle in den 1560er Jahren ergänzte Lindner sein Einkommen durch das Abschreiben von Manuskripten und setzte die Tätigkeit in Nürnberg fort. Die Handschriften stammten von Komponisten diesseits und jenseits der Alpen und beeinflussten die Herausgabe und Kompilationen der *Gemma mvsicalis* in hohem Maße – kannte Lindner doch damit einen Großteil des verfügbaren Repertoires italienischer Vokalmusik im deutschsprachigen Raum und wusste, was populär und erfolgreich war.[83] Erschlossen ist die rasche und unkomplizierte Vermittlung italienischer Kompositionen über Konkordanzen zu überwiegend venezianischen Drucken, die teilweise erst ein Jahr zuvor in Venedig erschienen waren.[84]

Italienische Anthologien waren für die Integration italienischer Elemente in die deutschsprachige Liedkultur von grundlegender Bedeutung. Da sie Werke verschiedener Komponisten versammelten, ermöglichten sie eine Rezeption vielfältiger italienischer Musik.[85] Friedrich Lindners *Gemma mvsicalis* gehörten zu den ersten Sammeldrucken, die im deutschsprachigen Raum verlegt wurden.[86] An-

80 Vgl. Friedrich Lindner: Gemma mvsicalis: Selectissimas varii stili cantiones. […] Liber primvs. Nürnberg 1588; ders.: Liber secvndvs Gemmae mvsicalis: […]. Nürnberg 1589 sowie ders.: Tertivs Gemmae mvsicalis liber: […]. Nürnberg 1590; vgl. Lewis Hammond: Editing Music in Early Modern Germany, S. 9 sowie Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 109–131.

81 Vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 109.

82 Vgl. Lewis Hammond: Editing Music in Early Modern Germany, S. 45–76.

83 Vgl. Lewis Hammond: Editing Music in Early Modern Germany, S. 58.

84 Vgl. Lewis Hammond: Editing Music in Early Modern Germany, Appendix B, S. 210–230.

85 Vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 109.

86 Vgl. Lewis Hammond: Editing Music in Early Modern Germany, S. 9 sowie Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 109–131. Ein weiteres Beispiel stellt *Sdegnosi ardori* dar, eine Anthologie mit 31 Vertonungen von Giovanni Battista Guarinis Madrigal „Ardo sì" von 28 Komponisten, vgl. Giulio Gigli: Sdegnosi ardori. Mvsica di diversi auttori, sopra vn istesso soggetto di parole, a cinqve voci. München 1585. Zu *Sdegnosi ardori* vgl. auch die historisch-kritische Edition: Horst Leuchtmann (Hrsg.): Musik der bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos. 2. Auswahl. Sdegnosi ardori („Zornesgluten"). Des bayerischen Hofmusikers Giulio Gigli Sammeldruck fünfstimmiger Vertonungen von Battista Guarinis Madrigal „Ardo sì". Adam Berg München 1585 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge 7). Wiesbaden 1989.

hand von Lindners Anthologie lässt sich wiederum ein Bogen spannen zu der einflussreichen Nürnberger Musikdruckerin Katharina Gerlach als Vermittlungsinstanz, welche durch den Druck und Vertrieb der Anthologie die Rezeption der italienischen Liedsätze ermöglichte – Selektion, Vermittlung und Rezeption als Prozesse des Kulturtransfers sind untrennbar miteinander verwoben und ergeben erst in der Zusammenschau ein aussagekräftiges Bild.

Wahrscheinlich vermittelte Friedrich Lindner Katharina Gerlach über seine umfangreichen Kontakte zahlreiche italienische Kompositionen, die sie in ihrem Unternehmen druckte und auf dem deutschsprachigen Markt vertrieb.[87] Die enge Zusammenarbeit von Katharina Gerlach und Friedrich Lindner zahlte sich aus und evozierte ein rasch wachsendes Interesse an italienischer Musik im deutschsprachigen Raum.[88] Auf die Nachfrage nach italienischem Repertoire reagierte Katharina Gerlach mit dem Nachdruck italienischer Kompositionen aus Italien wie auch mit dem Neudruck von italienischen und deutschen Werken italienischer sowie deutscher Komponisten aus dem deutschsprachigen Raum und förderte entscheidend die Implementierung italienischer musikalischer Elemente in die deutsche Vokalmusikkultur. In ihrer Druckoffizin erschienen repräsentative Sammlungen wie Jacob Regnarts dreibändige *Kurtzweilige teutsche Lieder* (1574, 1577 und 1579), zahlreiche Kompositionen Leonhard Lechners sowie Hans Leo Haßlers *Canzonette a qvatro voci. [...] Libro primo* (Nürnberg 1590).

Nach dem Tod Katharina Gerlachs 1591 erbten zunächst die Familien der beiden Töchter Dietrich und Kauffmann das Unternehmen, und nach längeren Erbstreitigkeiten gelangte die Druckoffizin 1594 in den Alleinbesitz der Familie Kauffmann.[89] Paul Kauffmann, Katharina Gerlachs Enkel, seit 1589 in der Druckerei nachweisbar, löste die Offizin 1601 von seinen Geschwistern ab und firmierte seit diesem Zeitpunkt als alleiniger Besitzer.[90] Er führte die Tradition seiner Großmutter fort, indem er weltliche Liedsammlungen sowie italienische

87 Susan Lewis Hammond bezeichnet Lindner auch als „music advisor“ für die Gerlach’sche Firma, vgl. dies.: Editing Music in Early Modern Germany, S. 58. Hier könnte eine weiterführende Studie die persönlichen Netzwerke zwischen Verleger, Druckoffizin und Komponist im deutsch-italienischen Kulturtransfer erhellen.

88 Vgl. Lewis Hammond: Editing Music in Early Modern Germany, S. 75.

89 Über das Todesjahr von Katharina Gerlach, 1591 oder 1592, gibt es Uneinigkeit. Vorliegende Arbeit folgt dem aktuellen Eintrag in der Onlineversion der MGG, der im Oktober 2018 aktualisiert wurde; vgl. Royston Gustavson: Art. „Gerlach“. In: Laurenz Lütteken (Hrsg.): MGG Online. Kassel et al. 2016ff. Veröffentlicht Oktober 2018. URL: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49198 [letzter Zugriff am 11.08.2021].

90 Vgl. Thomas Röder: Art. „Kauffmann, Paul“. In: MGG^2, Personenteil 9 (2003), Sp. 1555f., hier Sp. 1555.

Vokalmusik publizierte und damit Nürnbergs Ausnahmestellung für die Liedkultur im deutschsprachigen Raum stärkte:[91] So druckte Kauffmann Werke der italienischen Komponisten Orazio Vecchi, Luca Marenzio und Giovanni Giacomo Gastoldi nach.

Wie rasch Notendrucke aus Italien in den deutschsprachigen Raum transferiert und dort nachgedruckt wurden, zeigt sich an der Sammlung dreistimmiger Canzonetten von Orazio Vecchi und Gemignano Capi Lupi, die Angelo Gardano 1597 in Venedig publizierte, die Widmungsrede datiert vom 20. März 1597.[92] Noch im selben Jahr druckte Paul Kauffmann diese italienische Sammlung in Nürnberg nach, was für die große Nachfrage nach italienischer Vokalmusik spricht.[93] Und knapp zehn Jahre später, 1606, unterlegte Haußmann diese Sammlung mit deutschsprachigen Texten – ersucht und initiiert von Paul Kauffmann.

Valentin Haußmann und Paul Kauffmann beeinflussten mit ihren vielfältigen deutschsprachigen italienischen Liedsammlungen Geschmack und Interesse der Rezeptionsgruppen in dieser Zeit und führten die Vermittlung italienischer Vokalmusik maßgeblich fort. Die Nürnberger Druckoffizin von Katharina Gerlach und Paul Kauffmann begegnete der anhaltenden Nachfrage stetig mit neuen Angeboten und bildete über einen Zeitraum von mehr als fünfzig Jahren das unangefochtene Zentrum für italienische Vokalmusik im deutschsprachigen Raum.

Die deutschsprachige weltliche Liedkultur durchlief in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche kulturelle Transferprozesse. Musiker und Komponisten reisten durch Europa, Notendrucke offenbarten die ganze Bandbreite an kompositorischer Vielfalt, und das aufkommende Bürgertum bildete eine neue große gesellschaftliche Gruppe, die an der deutschsprachigen Liedkultur partizipierte.

Die kreativen Aneignungsprozesse kultureller Objekte, Texte, Praktiken, Diskurse und Institutionen lassen sich mithilfe des Konzeptes von kulturellen Transferprozessen fassen. Im ersten Teil der Ausführungen standen die Selektionsprozesse im Mittelpunkt. Weltliche gedruckte Liedsammlungen aus dem deutschsprachigen Raum des 16. und 17. Jahrhunderts umfassten deutschsprachige Übersetzungen und Neutextierungen fremdsprachiger Liedsätze. Die komplexen Auswahlkriterien für diese Liedsätze sind exemplarisch an den geographischen Ursprüngen der Vorlagen, den musikalischen Gattungen innerhalb

91 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 18.

92 Vgl. Orazio Vecchi/Gemignano Capi Lupi: Canzonette a tre voci. Venedig 1597.

93 Vgl. Orazio Vecchi/Gemignano Capi Lupi: Canzonette à tre voci di Horatio Vecchi, Et di Gemignano Capi Lupi Da Modona. Nürnberg 1597.

der italienischen Vokalmusik und dem Zusammenspiel von geschmacksästhetischen sowie ökonomischen Aspekten nachgezeichnet worden. Dabei zeigt sich, dass neben Italien für die Vokalmusik auch Polen als geographischer Raum für instrumentale Tanzsätze in den Titeln von Liedsammlungen genannt wird – hier ist weitere Forschung vonnöten, welche musikalischen Charakteristika polnischen Tänzen inhärent sind und aufgrund welcher Kriterien diese in den deutschsprachigen Raum transferiert wurden. Mit Villanella, Canzonetta und Madrigal hielten kontinuierlich neue italienische Gattungen Einzug in die deutschsprachige weltliche Liedkultur. Die Auswahl der zu übertragenden, zu übersetzenden und zu druckenden Vokalmusik orientierte sich nicht nur an geschmacklichen, sondern besonders auch an ökonomischen Gesichtspunkten. Dies wurde anhand von Valentin Haußmanns Liedsammlungen und seinen Äußerungen in den Paratexten deutlich: Gedruckt und beworben wurde das, was auf dem Notenmarkt nachgefragt wurde.

Die interkulturellen Vermittlungsprozesse wurden im zweiten Teil des Kapitels beleuchtet. Sie beschreiben, wie kulturelle Objekte, Texte, Diskurse und Praktiken von einer Kultur in die andere übertragen werden. Im Blickpunkt standen dafür italienische Musiker und Komponisten, die durch Europa reisten und eine klare Richtung von Italien in den deutschsprachigen Raum zeigten. Gleichzeitig unternahmen zunehmend mehr deutsche Musiker eine Studien- und Bildungsreise in den italienischen Kulturraum und veranschaulichten die Dynamik in diesen Prozessen. Und anhand der führenden Offizin für Musikdrucke, der Druckwerkstatt von Katharina Gerlach und Paul Kauffmann in Nürnberg, wurde deutlich, dass die mediale Vermittlung in Kombination mit personalen Vermittlern und Institutionen eine zentrale Rolle spielte: Ohne die öffentliche Verbreitung italienischer Musikdrucke im deutschsprachigen Raum hätte deren Rezeption, wenn überhaupt, dann erst weit nach 1600 stattgefunden. Zudem erwiesen sich die Musikdruckoffizinen als Kristallisationspunkte in musikkulturellen Transferprozessen: Selektion, Vermittlung und Rezeption als Prozesse des Kulturtransfers waren untrennbar miteinander verbunden.

Indem die einzelnen Aspekte der Kulturtransferprozesse schematisiert und kategorisiert wurden, ließen sich die verschiedenen chronologischen Phasen und Überlagerungen sowie die unterschiedlichen Dimensionen beleuchten. Damit wurde eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf die deutschsprachige weltliche Liedkultur in der Frühen Neuzeit ermöglicht, welche umfassend die Kontexte der Quellen berücksichtigte. Es wurde deutlich, dass die einzelnen Komponenten wiederum miteinander verflochten waren und nicht voneinander isoliert betrachtet werden sollten. Zudem zeigte sich die Dynamik als immanenter Bestandteil in den verschiedenen Teilprozessen des Kulturtransfers: Die Abläufe waren fluide, passten sich an die Gegebenheiten an, wurden initiiert und liefen

wieder aus. Verschiedene Dimensionen, die Dynamik und die Vielfalt kultureller Transferprozesse wurden hier exemplarisch am Beispiel italienischer Elemente in der deutschsprachigen Liedkultur veranschaulicht. Weitere Ergebnisse böte sicher das Nachverfolgen der Fragestellung, ob sich auch deutsche Elemente in der italienischen Liedkultur dieser Zeit nachweisen lassen. Dies spräche klar für genuin reziproke kulturelle Austauschprozesse, bei der beide Kulturen etwas übertrugen und etwas aufnahmen, wohingegen in dieser Arbeit primär die (einseitigen) Kulturtransferprozesse im deutschsprachigen Raum im Zentrum standen.

Mit Selektion und Vermittlung als Prozessen innerhalb kultureller Austauschvorgänge lassen sich Abläufe auf einer makrokulturellen Ebene nachverfolgen. Die verschiedenen Rezeptionsformen innerhalb einer Quelle sind auch auf einer mikrokulturellen Ebene zu beschreiben.[94] Dafür werden nun deutschsprachige weltliche Liedsammlungen um 1600 vorgestellt, die italienische Elemente rezipieren und dies explizit im Titel markieren. Indem Lexik, Semantik und Pragmatik der Übersetzungen sowie die Paratexte untersucht werden, lassen sich produktive Aneignungs- und Transformationsprozesse sichtbar machen.

4.2 Formen der Rezeption italienischer Elemente in der deutschsprachigen Liedkultur

Exkurs: Forschungskontroverse

In der Forschung ist das Vorhandensein der Bezüge zwischen italienischen und deutschen Liedtraditionen unbestritten. Hingegen bestehen über Verbreitung, Auswirkungen, Funktionen und Integration in die deutsche Kultur immer noch kontroverse Positionen. Der Literaturwissenschaftler Max von Waldberg analysierte 1888 die deutsche Renaissance-Lyrik und stellte in zahlreichen Einzelanalysen Kunst- und Volkslyrik einander kontrastiv gegenüber, berücksichtigte aber auch die reziproken Einflüsse sowie die Rezeption ausländischer, überwiegend italienischer Elemente.[95] Essentiell ist Waldbergs Studie bis heute, weil sie die Kontinuität und die „allmählichen Übergänge“[96] der Liedlyrik betont – jedoch wurden genau diese Verbindungen in der weiteren literaturwissenschaftlichen Forschung zunächst ignoriert.

Rudolf Velten (1914) und Gert Hübner (2002) beschränkten sich in ihren Studien auf die Rezeption italienischer Einflüsse in der deutschsprachigen Lyrik.

---

94 Vgl. Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation, S. 154.

95 Vgl. Waldberg: Die Deutsche Renaissance-Lyrik.

96 Waldberg: Die Deutsche Renaissance-Lyrik, S. 1.

Nach Velten wurden italienische Elemente über das Medium der Musik (vor allem Formen wie Madrigal und Canzonetta) in die eigenen Traditionen der deutschen Liedlyrik integriert, wobei die Texte ohne literarischen Anspruch blieben.[97] Neben dieser Enschätzung proklamierte er zudem die isolierte Stellung des ‚italianisierten Liedes' gegen Waldberg.[98] Velten verkannte die grundlegende Bedeutung und Wirkung italienischer Elemente, welche diese für die deutsche Liedkultur hatten, wenn er sie als „flüchtiges, wenn auch interessantes Phänomen" bezeichnete.[99]

Gert Hübner verfolgte in seiner Studie die Rezeption und Integration italienischer Textvorbilder sowie petrarkistischer Ausdrucksformen in der deutschen Liebeslyrik. Dafür zeichnete er zum einen die Aufnahme von Veltens Thesen in der Literaturwissenschaft nach, zum anderen ging es um ihre Überprüfung in Bezug auf die deutsche Liebeslyrik. Abgesehen von ausführlichen Textanalysen, Konkordanzen und prägnanten Schlussfolgerungen zum italienischen Einfluss auf das ‚mittlere System' der deutschen Liebeslyrik wies Hübner nur eingeschränkt über Veltens Forschungsposition hinaus:[100]

---

97 Vgl. Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, S. 159.

98 „So läßt das italianisierte Lied literarhistorisch weder nach rückwärts noch nach vorwärts organische Verbindungslinien erkennen. [...] Das ältere deutsche Volkslied wurzelte eben auch textlich in den Tiefen des deutschen Volkstums; die Texte des italianisierten Liedes aber wurden vom Wellenschlage musikgeschichtlicher Entwicklung getragen, und da jene Situation, der sie ihr Dasein verdankten, selbst nur ein Gleitzustand war, der von der niederländischen Kontrapunktik zur Arie hinüberführte, so konnten auch diese Texte nichts als ein flüchtiges, wenn auch interessantes Phänomen sein." Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, S. 158f.

99 Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, S. 159. Die Untersuchung ist trotz ihrer nationalistischen Tendenzen bis heute als Materialstudie unentbehrlich. An Rudolf Velten orientierte sich auch Walter Brauer in seiner Studie zu Jacob Regnart, Johann Hermann Schein und den Anfängen der deutschen Barocklyrik. Brauers deutlich von den 1930er Jahren geprägte Untersuchung zum italianisierten Lied veranschaulicht die literarischen Leistungen von Regnart und Schein, beschreibt aber keine Kontinuitäten zur Barocklyrik, die als „etwas wahrhaft Neues, Niedagewesenes und Imponierendes" (S. 371) mit Martin Opitz erschien. Schließlich, so konstatiert Brauer am Ende, wäre die Liedkunst von Regnart und Schein ein musikgeschichtliches Faktum, textlich der italienischen Renaissancepoesie und dem deutschen Volkslied verpflichtet, wohingegen die Barocklyrik „humanistisch-gelehrte, westeuropäisch ausgerichtete Wortkunst" (S. 404) darstellte. Deshalb führte auch „kein rechter Weg zu ihm [Martin Opitz, Anm. der Verfasserin] aus der Zeit vor und um 1600" (S. 372); Brauer: Jakob Regnart, Johann Hermann Schein und die Anfänge der deutschen Barocklyrik, S. 371–405.

100 Bei dem ‚mittleren System' handelt es sich um ein Liebeslyrik-Konzept, welches chronologisch zwischen Minnesang und barocker Lese-Liebeslyrik steht. Das System lässt sich etwa seit dem Korpus nachweisen, das unter dem Namen des Mönchs von Salzburg überliefert ist, und wurde von der barocken Liebeslyrik im 17. Jahrhundert abgelöst. Es umfasst verschiedene Kodie-

> In erster Linie soll er [Hübners Aufsatz, Anm. der Verfasserin] zeigen, daß die deutschen Textdichter die italienischen Anregungen in die deutsche Liebeslyrik integrierten, so daß das ‚italianisierte Lied' zu einer Erweiterung der ‚heimischen' Tradition führte: Bei den angeblich fehlenden ‚organischen Verbindungslinien nach rückwärts' irrte Velten. Es kommt in diesem Zusammenhang darauf an, nicht nur deutsche und italienische ‚Elemente' – Motive oder Topoi – zu sehen, sondern das deutsche liebeslyrische System, das um petrarkistische Ausdrucksformen erweitert wurde, ohne daß es zu einem Systemwechsel kam. In zweiter Linie möchte ich darauf hinweisen, daß Veltens Behauptung, es gebe keine ‚organischen Verbindungslinien nach vorwärts', also keinen Weg von Regnart und Schallenberg in die Barocklyrik, trotz der bis heute anzutreffenden gegenteiligen Auffassung Zustimmung verdient. In beiden Zusammenhängen beziehe ich Schallenbergs Verarbeitung neulateinisch vermittelter Traditionsbestände ein, die wie die italienischen Vorbilder so in die deutsche Liebeslyrik integriert werden, daß von einem Systemwechsel auf der Ebene der Textpoetik keine Rede sein kann.[101]

Zwar akzentuierte Hübner gegen Velten die Kontinuitäten in der deutschen Liebeslyrik des 16. Jahrhunderts. Das bedeutete, dass italienische Anregungen in die deutsche Liebeslyrik integriert wurden und das auf diese Weise ‚italianisierte Lied' die deutschen Traditionen erweiterte. Indem er aber die Beziehungen zwischen der italienisch geprägten Liedlyrik um 1600 und der Barocklyrik, die Musik sowie die wechselseitigen Beziehungen zwischen Text und Musik negierte, vernachlässigte er die Kontinuitäten und Dynamiken, die ins 17. Jahrhundert hin zur Barocklyrik weisen. Zudem führte die Beschränkung auf Christoph von Schallenberg als „reiner Textdichter" und auf die deutsche Liebeslyrik zu weiteren Fehlschlüssen:[102] Zum einen war Schallenberg Angehöriger des österreichischen

rungsebenen wie Rollenmuster, mit bestimmten Liedtypen korrelierte Situationen, konventionelle thematische, motivische, metaphorische Elemente und oftmals als jung vorgestellte Liebende, zwischen denen meist Einverständnis herrscht, vgl. Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik, S. 144–147.

101 Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik, S. 136f. Im Gegensatz dazu stärkte Günther Müller in seiner deutschen Liedgeschichte die Kontinuitäten zur Barocklyrik, verneinte aber die rückwärts gewandten Verbindungslinien: „[M]it Jacob Regnart tritt das neue deutsche Kunstlied in die Erscheinung" und „Im Bereich des ‚Volks- und Gesellschaftsliedes' ist dagegen [im Gegensatz zum geistlichen, historischen und dem Meistersingerlied, Anm. der Verf.], soviel wir feststellen können, eine lastende Stagnation eingetreten." Der vermeintliche Beginn „eines neuen Liedtypus" wird sprachlich regelrecht inszeniert: „Selten läßt sich in einer historischen Entwicklungslinie das Einsetzen neuer, die Zukunft schon keimhaft enthaltender Elemente, der Scheitelpunkt der Kurve in so klarer Abhebung fassen, wie in der Geschichte des deutschen Liedes." Eine detaillierte Analyse fand nicht statt, was auch dem Umstand geschuldet war, dass eine Geschichte des deutschen Liedes von 1570 bis 1890 geboten werden sollte; Müller: Geschichte des deutschen Liedes, S. 1.

102 Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik, S. 127.

protestantischen Landadels und lässt sich nur mit Vorbehalten als Exemplum „für die praktizierte Poetik in der Epoche des ‚italianisierten Lieds'" betrachten.[103] Zum anderen handelte es sich bei Schallenbergs Gedichten um Lieder – dies konstatierte Hübner auch, ging aber in seiner Untersuchung ohne weitere Begründung nicht auf die musikalische Dimension der Lieder ein.[104] Und zum dritten wurden die wechselseitigen Beziehungen zwischen Lied und Lyrik kaum berücksichtigt.[105]

Im Gegensatz zu Hübners späterer Ablehnung der Kontinuitäten nach vorn betonte Sara Dumont in ihrer musikwissenschaftlichen Dissertation (1989) die Verbindungslinien sowohl ‚nach rückwärts' als auch ‚nach vorwärts', indem sie die sich kontinuierlich verändernde Tradition des deutschen Tenorlieds nachzeichnete und die italienisch geprägte Liedlyrik als Vorläufer der Barocklyrik sowie der Versreform von Martin Opitz darstellte.[106] Dumont postulierte, die deutsche Lyrik hätte sich an der italienischen Poesie geschult, was ohne Import und Nachahmung der italienischen Musik im deutschen Sprachraum nur schwer möglich gewesen wäre: Italienische Lieder und Gedichte dienten als Vorbilder für die nachfolgenden Generationen deutscher Komponisten, die auf diese Weise einen neuen Stil von Lyrik und Musik im deutschen Sprachraum etablierten.[107]

Den Zeitraum ihrer Untersuchung zwischen 1570 und 1630 gliedert die Autorin in drei Abschnitte, die jeweils zwei Komponisten exemplarisch in den Blick

---

103 Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik, S. 127. Gerade vor dem Hintergrund eines europäischen Kontinents, der in zahllose kleine Territorien gegliedert war, die jeweils eigenständig über die konfessionelle Zugehörigkeit entschieden, und einer Liedkultur, die zunehmend vom Bürgertum ausgeübt wurde (vgl. Kap. 2.3.2), wäre hier eine differenziertere Beurteilung wünschenswert gewesen.

104 Vgl. Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik, S. 146.

105 Dies ist umso bedauernswerter, da Hübner in seinen zusammenfassenden Thesen am Ende seines Beitrags die „prinzipielle[] Gestalteinheit von Musik und Sprache, die die Liedersammlungen der ‚Dichterkomponisten' von Regnart bis Schein dokumentieren", betont, ders.: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik, S. 186.

106 Vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 38–41 und S. 54–94. Dumont erwähnt aber auch, dass die Versreform von Martin Opitz sich maßgeblich an den französischen und niederländischen Traditionen orientierte, und stellt den italienischen Einflüssen die französischen gegenüber, S. 40f.

107 Vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, S. 141: „It is certain, that without the importation and copying of Italian music, Italian verse would never have made such an impact in Germany. The songs and their poems which were brought into Germany through the Italians working there were taken as role-models by the succeeding generations of German composers, and so gave birth to an entirely new style in both music and poetry in Germany. This takeover of the Italian style began as early as the 1570s, with the music of Jakob Regnart."

nehmen.[108] Zwar heißt es in der Zusammenfassung zum ersten Zeitabschnitt über Jacob Regnart und Leonhard Lechner, „Italianate music and poetry were fully absorbed into German culture and was the style that would dominate secular music in future generations“, aber von einer Integration ist nicht die Rede:[109] Italienische Elemente und deutsche Liedlyrik stellen offenbar zwei verschiedene Bereiche dar. Das Kapitel zum zweiten Zeitabschnitt ist mit „The development of the italianate style 1590–1610: Valentin Haussmann and Hans Leo Hassler“ überschrieben.[110] Anhand der Bezeichnung „italianate style“ wird bereits deutlich, dass Dumont den italianisierten Stil immer noch als etwas Fremdes in der deutschsprachigen Liedkultur ansieht. Auch im dritten Teil zu Heinrich Schütz und Johann Hermann Schein tritt die Distanz zwischen „new italianate directions 1609–1630“, wie es in der Kapitelüberschrift heißt, und dem „German secular polyphonic song“ offen zutage.[111]

Dumonts Studie ist hilfreich und weiterführend, indem sie das wenig erforschte Gebiet des gedruckten deutschen, weltlichen, mehrstimmigen Liedes zwischen 1570 und 1630 in den Blick rückt. Und doch ist Hübner zuzustimmen, wenn er Dumonts Vorgehensweise kritisch gegenüber steht: Sie ordnet die Texte ihres Korpus „nach der Trias ‚Germanic, Italianate, or mixed stlye‘; eine ‚fusion‘ der Traditionen kommt nur zustande, wo bestimmte ‚elements‘ beiden gemeinsam sind“.[112] In der sprachlichen Bezeichnung Dumonts für die Präsenz italienischer Elemente in der deutschen Liedlyrik manifestiert sich die Wahrnehmung dieser Elemente als etwas Fremdes bis hin zum nächsten Stadium der deutschen Liedproduktion, nämlich dem begleiteten Sololied im 17. Jahrhundert.[113]

108 Wie Hübner korrekt bemerkte, orientierte Dumont sich damit an Velten, der um 1590 „die zweite Welle italienischen Einflusses in das [sic] Bereich des deutschen Liedes“ konstatierte (Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, S. 58); vgl. Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik, S. 132f., vor allem Anm. 20 sowie Dumont: German Secular Polyphonic Song, S. 191–194.

109 Dumont: German Secular Polyphonic Song, S. 187.

110 Dumont: German Secular Polyphonic Song, S. 191–244.

111 Dumont: German Secular Polyphonic Song, S. 245.

112 Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik, S. 136.

113 Vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, S. 245: „The two decades 1609–1630 saw the final stage of development in the German secular polyphonic song; and this final stage also contained the seeds of transition into the next stage of German song production, that of the solo accompanied song.“ Auch ihre Beobachtung einige Sätze später enthält eine klare Trennung zwischen italienischer und deutscher Kultur: „By this time the use of Italian culture as a model for the German was a well-established tradition“ (S. 245).

Auch wenn in Hübners Aufsatz die deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts im Zentrum steht und die Kontinuitäten um 1600 nur teilweise anerkannt werden: Seine Erkenntnisse von der Integration italienischer Aneignungen in die deutsche Liebeslyrik mit der Konsequenz, dass das ‚italianisierte Lied' als Erweiterung der ‚heimischen' Tradition angesehen werden kann, sind grundlegend.[114] Sie gelten genauso für die deutsche Liedkultur und bestehen in der Pluralisierung wie auch in der Weiterentwicklung der deutschen Liedtradition. Es geht nicht um ein Nebeneinander italienischer und deutscher Elemente oder auch deren bloße Vermischung, sodass die Einzelteile noch als solche erkennbar bleiben. Ziel ist eine Perspektive auf die ausländischen, hier italienischen Elemente als integrale Bestandteile der deutschen Liedkultur, die sich als beständig wandelndes Kontinuum zeigt, welches sich konstant neue Elemente aneignet und diese implementiert.[115]

4.2.1 Überblick: Rezeptionsformen in deutschsprachigen Liedsammlungen

Rezeption umfasst die verschiedenen Prozesse der dynamischen Aneignung und Integration „transferierter Diskurse, Texte, Objekte und Praktiken im sozialen und kulturellen Horizont der Zielkultur und im Kontext spezifischer Rezeptionsgruppen".[116] Hans-Jürgen Lüsebrink differenziert fünf Formen der Rezeption auf einer Skala von originalgetreu bis kreativ rezipiert: Übertragung, Nachahmung, Formen kultureller Adaptation, Kommentarformen und produktive Rezeption.[117] Diese fünf schematischen Rezeptionsformen lassen sich variiert auch in der deutschen Liedkultur um 1600 finden.

114 Vgl. Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik, S. 136.

115 Ansatzweise ist diese Sichtweise in der wenig beachteten Studie von Walther Dürr zur italienischen Canzonetta und dem deutschen Lied erkennbar: Die Umgestaltung der musikalischen Liedform nach italienischem Vorbild wird als Voraussetzung für das ‚neue deutsche Lied' dargestellt, wobei Dürr die Bezeichnung ‚Umgestaltung' synonym mit ‚Übernahme' und ‚Ersetzung' verwendet. Dürr beschränkt sich in seiner Analyse allerdings auf die metrisch-formalen Aspekte, vgl. ders.: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied im Ausgang des XVI. Jahrhunderts, S. 71–102.

116 Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation, S. 147. Nach Bernd Kortländer lässt sich Rezeption auch als „Integration des importierten Kulturgutes in den kulturellen bzw. den Bildungshorizont des individuellen Rezipienten" beschreiben, die Rezeptionsprozesse sind demnach „Integrationsprozesse", Kortländer: Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenstransfer in Europa, S. 8f.

117 Vgl. Lüsebrink: Interkulturelle Kommunikation, S. 147–153.

Gleichwohl sei mit drei kritischen Anmerkungen auf die Grenzen des Kulturtransferkonzepts für die deutschsprachige weltliche Liedkultur in der Frühen Neuzeit hingewiesen: Zum einen ist das Lied ein intermediales Konstrukt aus Text und Musik. Abhängig von der Verortung auf einer Skala zwischen Strophenlied und durchkomponierter Form zeigt sich die Verbindung von Wort und Ton schwächer oder stärker ausgeprägt. Zu fragen ist daher, ob die Rezeptionsform der ‚Übertragung', verstanden als reine Übersetzung, im Lied überhaupt möglich ist. Der Text eines Liedes kann nicht unabhängig von seiner Musik übersetzt werden, mit der Musik schwingt immer eine zweite mediale Dimension im Transferprozess mit. Zum anderen stellt sich die Frage, ob nicht bereits die Rezeptionsformen ‚Übertragung' und ‚Nachahmung' Aneignungsprozesse darstellen. Gerade wenn Form und Inhalt eines Liedtextes übertragen oder nachgeahmt werden, muss ein*e Komponist*in oder Übersetzer*in als individuelle Vermittlungsinstanz die dem Text zugrundeliegende Struktur erkennen und verstehen – auch diese kognitiven Prozesse lassen sich als Formen der Anverwandlung fassen. Und drittens werden Lieder bislang nicht systematisch als Quellen analysiert, um Hinweise auf volkssprachliche Übersetzungstraditionen zu erhalten.[118] Ebenso nimmt die Forschung bislang überwiegend die frühneuzeitliche Übertragungspraxis im Zusammenhang mit der humanistischen Antikenrezeption, der frühneuzeitlichen Poetik sowie der neulateinischen Dichtung in den Blick; Studien, die Übersetzungen zwischen den Volkssprachen untersuchen, sind größtenteils Desiderat.[119]

Vor diesem Hintergrund und der intermedialen Faktur des Liedes orientieren sich die folgenden Ausführungen und exemplarischen Analysen an den Rezeptionsformen ‚Übersetzung', ‚Nachahmung' und ‚Neutextierung'. Übersetzungen und Neutextierungen übernehmen dabei die musikalische Gestaltung ihrer Vorla-

---

118 Hier dürfte das Forschungsprojekt von Astrid Dröse Aufschlüsse bieten, das sie im Rahmen des DFG-Schwerpunktprogramms 2130 „Übersetzungskulturen der Frühen Neuzeit" zur „Liedkultur des 17. Jahrhunderts als Übersetzungskultur" durchführt. URL: https://www.spp2130.de/index.php/liedkultur/ [letzter Zugriff am 13.08.2021]. Einen lohnenswerten Ausgangspunkt für zukünftige Untersuchungen bilden Jan-Dirk Müllers fünf Kriterien, die er im humanistischen Übersetzungsprozess ausmacht: Idiomatik, Aussagestruktur, stilistischer Gestus, Metaphernisotopie sowie Klang, vgl. ders.: Parameter des Übersetzens, S. 33–55.

119 Vgl. Toepfer/Kipf/Robert (Hrsg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620) sowie Marc Föcking/Gernot Michael Müller (Hrsg.): Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock (Germanisch-Romanische Monatsschrift Beiheft 31). Heidelberg 2007. Ebenfalls im Rahmen des DFG-Schwerpunktprogramms 2130 „Übersetzungskulturen der Frühen Neuzeit" ist ein Projekt zu „Johann Michael Moscherosch: Übersetzen – Wissen – Erzählen" am Lehrstuhl von Dirk Werle angesiedelt, indem es primär um Moscheroschs deutsch-französische Übersetzungen geht: URL: https://www.spp2130.de/index.php/moscherosch-2/ [letzter Zugriff am 13.08.2021].

ge. In der Nachahmung hingegen liegt besonderes kreatives Potential, denn auch wenn eine Vorlage imitiert wird, stellt die Nachahmung doch eine eigene Schöpfung dar. Sie lässt sich als kreative Aneignung verstehen und verkörpert somit eine Form produktiver Rezeption.

Der Kulturtransfer von italienischen Elementen in die deutschsprachige Liedkultur wird evident in der Quellenanalyse. Es gibt erstens Sammlungen mit freien Nachahmungen, in denen meist formale oder thematische Elemente übernommen werden, wie beispielsweise die Form der Villanella, der Canzonetta oder des Madrigals oder auch bestimmte Motive wie die petrarkistische Preziosenmetaphorik. Der Text kann sich auf eine italienische Vorlage beziehen, muss dies aber nicht zwingend tun, und die musikalische Umsetzung stellt eine eigenständige Vertonung dar. Zweitens gibt es Liedsammlungen mit Texten in überwiegend einer Sprache, in die einzelne Lieder mit fremdsprachigem Text integriert werden, teilweise auch kombiniert mit mehreren Sprachen. Und es gibt drittens Sammlungen mit direkten Übersetzungen und Nachdichtungen, die explizit eine fremdsprachige Anthologie als ihre Vorlage benennen, die musikalische Gestaltung beibehalten und die Liedtexte in die neue Sprache übertragen. Innerhalb dieser Gruppe differieren die einzelnen Sammlungen deutlich hinsichtlich ihres Verhältnisses zum Text der Vorlage: Teils bleiben die neuen Texte sehr eng am Text der Vorlage (worttreue Übersetzungen), teils finden sich sinntreue Übersetzungen, die den Inhalt übernehmen, die sprachliche Struktur aber an die Zielsprache anpassen, teils gibt es Neutextierungen, bei denen der sprachlich und inhaltlich neue Text lediglich über die Form und den musikalischen Satz mit der Vorlage verknüpft ist.

Im Folgenden werden diese Rezeptionsformen italienischer Elemente in der deutschen Liedlyrik überblicksartig vorgestellt. Anschließend illustrieren drei Beispielanalysen aus der ersten Gruppe, wie Komponisten sich formale und inhaltliche Elemente aus der italienischen Liedtradition in ihren deutschen Liedsätzen kreativ aneignen. Ergänzt werden diese Analysen durch drei weitere exemplarische Untersuchungen, die aus Liedsammlungen mit explizit genannter Vorlage stammen. Indem die feinen Modifikationen auf der Textebene nachgezeichnet werden, die sich während des Übersetzungsprozesses von der Ausgangs- in die Zielsprache unter Beibehaltung der musikalischen Gestaltung ergeben, lassen sich verschiedene Konzepte der Aneignung und damit die Rezeption italienischer Elemente beleuchten.

Deutschsprachige Liedsammlungen mit impliziten Hinweisen auf ihre Vorlagen

Die zahlreichen Liedsammlungen, die implizite Hinweise auf ihre Vorlagen enthalten, sind gekennzeichnet durch die Phrase ‚nach Art der welschen Villanellen,

Canzonetten, Madrigalien‘ oder auch ‚nach Art der Neapolitanen‘, was formal, stilistisch, motivisch, harmonisch und melodisch in den italienischen Kulturraum weist. Exemplarisch dafür stehen die drei Bände der *Kurtzweiligen teutschen Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen* (Nürnberg 1574, 1577 und 1579) des Komponisten und Kapellmeisters Jacob Regnart.[120] Die Liedsätze der jeweils vorliegenden Sammlung entsprechen allerdings nur teilweise der Gattung, die im Titel genannt wird; eine Korrelation zwischen Titel und Inhalt ist nicht zwingend gegeben.

Es wird deutlich, dass die musikalischen Formbezeichnungen Villanella, Canzonetta etc. nicht klar differenziert werden können, sondern ein „kontinuierliches Spektrum von der einfachen Villanella bis zum hochkomplexen Madrigal, dessen Mittelpartie der zeitgenössische Sprachgebrauch in Italien wie in Deutschland terminologisch keineswegs eindeutig und konsequent strukturierte“,[121] abbilden. Diese uneindeutigen Gattungsdefinitionen spiegeln sich in den Phrasen ‚nach Art der welschen Villanellen, Canzonetten, Madrigalien‘ und ‚nach Art der Neapolitanen‘, in denen sich auch die Unsicherheit der Komponisten über die korrekten Bezeichnungen der verwendeten Formen ausdrückt.[122] In den nachfolgenden Beispielanalysen werden diese Liedanthologien mit Ausnahme eines Liedsatzes von Jacob Regnart lediglich marginal berücksichtigt, weil dies eingehende Studien voraussetzt, die definieren, was formal als Villanella, Canzonetta, Madrigal oder Napolitana klassifiziert und inhaltlich-motivisch als italienisches Element bezeichnet wird.[123]

Deutschsprachige Liedsammlungen mit einzelnen fremdsprachigen Liedsätzen

Deutschsprachige Liedsammlungen, in die einzelne Lieder mit fremdsprachigem Text integriert werden,[124] enthalten wie beispielsweise im *Ersten Buch Newer Lustiger/ vnd Höfflicher Weltlicher Lieder* (1588) von Thomas Mancinus neben

---

120 Für die Canzonetten und die Madrigalien sei stellvertretend folgende Sammlung angeführt, Haßler: Neüe Teütsche gesang nach art der welschen Madrigalien vnd Canzonetten (1596).

121 Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik, S. 133.

122 Vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 37. So verwendet Johann Nauwach 1627 die Gattungsbezeichnung Villanella für seine deutschen weltlichen Generalbasslieder in der Sammlung *Erster Theil Teütscher Villanellen* (1627).

123 Es steht zu erwarten, dass einige der Liedsammlungen mit impliziten Hinweisen auf ihre Vorlage auf konkrete italienische Sammlungen zurückgehen. Hier ist weitere Forschung vonnöten.

124 Da hier die deutschsprachige Liedkultur im Zentrum steht, wurde das oben formulierte Charakteristikum dieser Gruppe auf deutschsprachige Liedsammlungen zugespitzt. Somit werden fremdsprachige Liedsammlungen mit nur einem deutschsprachigen Liedsatz wie z. B. Giuseppe Biffis *Il primo Libro delle Canzonette* (Nürnberg 1596) nicht berücksichtigt. Nichtsdestotrotz

einem textlosen Instrumentalstück und 23 Liedern mit deutschen Texten sechs italienischsprachige und zwei lateinische Liedsätze. Johannes Christenius vereinte 1619 in seiner Sammlung *Gülden Venus Pfeil* je einen Satz mit lateinischem und deutsch-lateinisch gemischtem Text sowie deutschsprachige Liedtexte und instrumentale Tanzsätze. Und bereits 1574 kombinierte Alexander Utendal in seiner Publikation *Fröliche newe Teutsche vnnd Frantzösische Lieder* paritätisch französisch- und deutschsprachige Liedsätze. Die Kompilation verschiedener Sprachen für die Texte der frühneuzeitlichen Liedsammlungen entsprach der zeitgenössischen Praxis genauso wie die Zusammenstellung von instrumentalen Tanzsätzen aus verschiedenen europäischen Gegenden (vgl. Kap. 2.2.3).[125] Dies zeigen beispielsweise die 1601 veröffentlichten *Sieben vnd siebentzig […] Polnischer vnd Teutscher Art Täntze* von Johannes Christoph Demantius, der in dieser Sammlung polnische und deutsche Tänze mit Galliarden – einem ursprünglich aus der romanischen Tradition stammenden Springtanz – textlos und mit Texten vereint.

Deutschsprachige Liedsammlungen mit expliziten Hinweisen auf ihre Vorlagen

Unter den deutschsprachigen Liedsammlungen, die fremdsprachigen Vorlagen folgen bzw. Übersetzungen und Nachdichtungen sind, finden sich Anthologien mit Übertragungen aus dem Französischen, wie Johann Pühlers Edition von Orlando di Lassos *Etlichen außerleßnen/ kurtzen/ guten geistlichen und weltlichen Liedlein* (1582) wie auch Zusammenstellungen, deren Vorlagen aus dem englischen Raum stammen: Der deutsche Komponist und Übersetzer Valentin Haußmann veröffentlichte 1609 *Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen* des englischen Komponisten Thomas Morley, welche dieser 1595, also knapp fünfzehn Jahre früher, in zwei englisch und italienisch textierten Fassungen publiziert hat-

---

wird an dieser Stelle bewusst das Adjektiv ‚fremdsprachig' verwendet, da in die folgende Zusammenschau deutschsprachige Liedsammlungen mit italienischen und anderen fremdsprachigen Liedern aufgenommen werden, um die Bandbreite vorzustellen.

125 In diesem Zusammenhang sei auf den sogenannten Viersprachendruck von Orlando di Lasso hingewiesen, ders.: Sex cantiones latinae qvatvor […]. Sechs Teutsche Lieder […]. Six chansons Francoises nouvelles […]. Sei madrigali nuovi (1573). Vgl. Michael Zywietz: Zur Gattungsproblematik des deutschsprachigen Liedes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts am Beispiel von Orlando di Lassos Viersprachendruck (RISM 1573[8]). In: Michael Zywietz/Volker Honemann/Christian Bettels (Hrsg.): Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert (Studien und Texte zum Mittelalter und zur Frühen Neuzeit 8). Münster et al. 2005, S. 295–307.

te (vgl. Kap. 4.3).[126] Auch Morleys Sammlung *Canzonets, or Little Short Songs to Three Voyces* (1593) mit englischen Texten wurde 1612 von Johann von Steinbach mit deutschen Texten unterlegt und wiederum zwölf Jahre später nochmals von Daniel Friderici überarbeitet und als *Thomae Morley Angli, Lustige vnd Artige Dreystimmige Weltliche Liedlein* herausgegeben.[127] Den Hauptteil dieser Gruppe bilden deutschsprachige Liedsammlungen, welche Übersetzungen und Nachdichtungen explizit genannter italienischer Anthologien darstellen:[128]

Tab. 1: Deutschsprachige Liedsammlungen mit explizit genannten italienischen Vorlagen.

Italienischsprachige Vorlage	**Deutschsprachige Liedsammlung**
Giovanni Battista Pinello de Ghirardi: *Primo Libro dele Neapolitane*. Dresden 1584.	Giovanni Battista Pinello de Ghirardi: *Nawe Kurtzweilige/ Deutsche Lieder*. Dresden 1584.
Cesare de Zacharia: *Soave et dilettevole canzonette a quattro voci. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein/ mit vier Stimmen*. München 1590.	Cesare de Zacharia: *Soave et dilettevole canzonette a quattro voci. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein/ mit vier Stimmen*. München 1590.
Jacob Regnart: *Il primo libro delle canzone italiane a cinque voci*. Wien 1574.	Abraham Ratz (Hrsg.): *Threni amorvm. Der erste Theil Lustiger weltlicher lieder*. Nürnberg 1595.
Jacob Regnart: *Il secundo libro delle canzone italiane a cinque voci*. Nürnberg 1581.	Abraham Ratz (Hrsg.): *Threni amorvm. Der ander Theil Lustiger weltlicher lieder*. Nürnberg 1595.

126 Vgl. Valentin Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen. Nürnberg 1609; Thomas Morley: The first booke of Balletts to five voyces. London 1595 sowie ders.: Il primo libro delle Ballette a cinque voci. London 1595.

127 Vgl. Thomas Morley: Canzonets, or Little Short Songs to Three Voyces: newly published by Thomas Morley. London 1593 sowie Daniel Friderici: Thomae Morley Angli, Lustige vnd Artige Dreystimmige Weltliche Liedlein. Rostock 1624. Johann von Steinbachs Sammlung ist verloren.

128 Die Auflistung dürfte unvollständig sein und entspricht dem letzten Stand meiner Recherchen (2019). Für die Erschließung wurden konsultiert: RISM; Eitner: Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts; Dürr: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied, S. 71–102; Ruth I. DeFord (Hrsg.): Orazio Vecchi. The four-voice Canzonettas with original Texts and Contrafacta by Valentin Haussmann and Others. 2 Teile (Recent Researches in the Music of the Renaissance 92, 93): Part I: Historical Introduction, Critical Apparatus, Texts, Contrafacta. Part II: The Music. Madison 1993; Gottwald: Katalog der Musikalien in der Schermar-Bibliothek Ulm sowie Lewis Hammond: Editing Music in Early Modern Germany.

Tab. 1 (Fortsetzung)

Italienischsprachige Vorlage	Deutschsprachige Liedsammlung
Luca Marenzio: *Il primo libro delle villanelle a tre voci*. Venedig 1584. *Il secondo libro delle canzonette alla napolitana à tre voci*. Venedig 1585. *Il terzo libro delle villanelle a tre voci*. Rom 1585. *Il quarto libro delle villanelle a tre voci*. Venedig 1587.	Valentin Haußmann (Hrsg.): *Außzug Auß Lucæ Marentii vier Theilen seiner Italianischen dreystimmigen Villanellen vnd Napolitanen*. Nürnberg 1606.
Orazio Vecchi/Gemignano Capi Lupi: *Canzonette a tre voci*. Venedig 1597.	Valentin Haußmann (Hrsg.): *Canzonette, mit dreyen Stimmen/ Horatii Vecchi vnnd Gemignani Capi Lupi*. Nürnberg 1606.
Giovanni Giacomo Gastoldi: *Canzonette a tre voci. Libro secondo*. Mantua 1595. Tommaso Pecci/Mariano Tantucci: *Canzette a tre voce*. Venedig 1599.[129]	Valentin Haußmann (Hrsg.): *Johann-Jacobi Gastoldi vnd anderer Autorn Tricinia*. Nürnberg 1607.
Ghirlanda di fioretti musicali composta da diuersi ecc.ti musici. Rom 1589.	Andreas Myller (Hrsg.): *Newe Teutsche Canzonetten mit dreyen Stimmen*. Frankfurt am Main 1608.[130]
Thomas Morley: *Il primo libro delle Ballette a cinque voci*. London 1595. *The first booke of Balletts to five voyces*. London 1595.	Valentin Haußmann (Hrsg.): *Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen*. Nürnberg 1609.

129 Die beiden nachfolgenden Auflagen von 1603 und 1604 nennen im Titel „L'invaghito" und „L'Affettuoso" als Komponisten. Es handelt sich um Tommaso Pecci (1576–1604) und Mariano Tantucci (um 1600), zwei Mitglieder der Accademia dei Filomeli di Siena, vgl. Clotilde Morricone/Adriana Salottolo: Valentin Haussmann. Trascrittore e le canzonette italiane in Germania. In: Rivista italiana di Musicologia 5 (1970), S. 73–98, hier S. 79, Anm. 14.

130 Erschlossen nach Gottwald: Katalog der Musikalien in der Schermar-Bibliothek Ulm, S. 35f. Da Andreas Myller fünf Wochen vor dem Erscheinen der Sammlung starb, publizierte Myllers Schwager Michael Caspar Lundorf die Sammlung, wie er in der Widmungsrede (datiert in Frankfurt am Main, 10. April 1608) darlegte. Myller übertrug 24 der 25 Liedsätze seiner Vorlage und fügte zwei eigene Stücke am Ende seiner Sammlung bei; der Liedsatz „Donna tue chiome d'oro" von Annibal Stabile auf S. 9 wurde ausgespart.

Tab. 1 (Fortsetzung)

Italienischsprachige Vorlage	Deutschsprachige Liedsammlung
Lorenzo Medici: *Il secondo libro delle canzoni a tre voci*. Venedig 1604.	Johannes Jeep: *Schöne/ ausserlesene/ liebliche Tricinia*. Nürnberg 1610.
Orazio Vecchi: *Canzonette. libro primo a quattro voci*. Venedig 1580. *Canzonette. libro secondo a quattro voci*. Venedig 1580.	Valentin Haußmann (Hrsg.): *Die erste Claß Der vierstimmigen Canzonetten*. Nürnberg 1610.
Orazio Vecchi: *Canzonette. libro secondo a quattro voci*. Venedig 1580. *Canzonette. libro terzo a quattro voci*. Venedig 1585. *Canzonette. libro quarto a quattro voci*. Venedig 1590.	Valentin Haußmann (Hrsg.): *Die ander Claß Der vierstimmigen Canzonetten*. Nürnberg 1610.
Orazio Vecchi: *Canzonette. libro terzo a quattro voci*. Venedig 1585. *Canzonette. libro quarto a quattro voci*. Venedig 1590.	Valentin Haußmann (Hrsg.): *Die dritte Claß Der vierstimmigen Canzonetten*. Nürnberg 1610.
Il trionfo di Dori. Descritto da diversi, et posto in musica, à sei voci, da altretanti autori. Venedig 1592.	Johannes Lyttich (Hrsg.): *Musicalische Streitkräntzlein*. Nürnberg 1612. Salomon Engelhart (Hrsg.): *Rest Musicalisches Streitkräntzleins*. Nürnberg 1613.
Orazio Vecchi: *Canzonette A Quattro voci*. Nürnberg 1593.[131]	Petrus Neander: *Vier vnd Zwantzig Außerlesene vierstimmige Canzonetten*. Gera 1614. *Ander Theil Außerlesener Canzonetten*. Gera 1620.
Il trionfo di Dori. Descritto da diversi, et posto in musica, à sei voci, da altretanti autori. Venedig 1592.	Martin Rinckart (Hrsg.): *Triumphi De Dorothea [...] Das ist: Geistliches/ Musicalisches Triumph-Cräntzlein*. Leipzig 1619.

131 Diese Sammlung stellt eine um 19 Liedsätze erweiterte Kompilation der folgenden Sammlungen dar, Vecchi: Canzonette. libro primo a quattro voci (1580); ders.: Canzonette. libro secondo a quattro voci (1580); ders.: Canzonette. libro terzo a quattro voci (1585) sowie ders.: Canzonette. libro quarto a quattro voci (1590).

18 deutschsprachige Liedsammlungen mit expliziten italienischen Bezügen lassen sich nach ihrem Verhältnis von Vorlage und nachfolgender Übertragung gliedern.[132] Zwei dieser 18 Liedsammlungen können als simultane Editionen bezeichnet werden: Giovanni Battista Pinello de Ghirardi veröffentlichte 1584 seine Liedsammlung gleichzeitig mit deutschen Texten in den *Nawen Kurtzweiligen/ Deutschen Liedern* und mit italienischen Texten im *Primo Libro dele Neapolitane*.[133] In beiden Titelformulierungen wird darauf hingewiesen, dass die Texte der Sammlung in die deutsche Sprache übersetzt wurden, und die parallele Nutzung beider Ausgaben einschließlich einer bilingualen Aufführung wird ausdrücklich empfohlen. Cesare de Zacharia hingegen publizierte seine Liedsammlung 1590 als zweisprachig deutsch-italienische Edition, was sich bereits im Titel spiegelt: *Soave et dilettevole canzonette a quattro voci. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein/ mit vier Stimmen* (vgl. zu dieser Sammlung auch Kap. 5.2.1). Sowohl die Paratexte (Widmung und Leservorrede) wie auch alle Liedsätze sind mit italienischem und deutschem Text abgedruckt.

Es ist sicher kein Zufall, dass die ersten deutschen Übersetzungen italienischer Liedsammlungen von italienischen Komponisten stammen. Zwar erschienen schon früher Drucke und Nachdrucke italienischer Sammlungen von italienischen Musikern wie auch italienische Sammlungen deutscher Komponisten, doch bildete die Sprache in den 1570er und 1580er Jahren eine gewisse Barriere für die Rezeption dieser Anthologien.[134] Diese Grenze überwanden Übersetzungen und ermöglichten eine weitreichende Rezeption. Somit erreichten auch Pinello de Ghirardi und Zacharia mit den parallelen Druckausgaben auf Deutsch und Italie-

132 Nicht erschlossen werden konnten die Vorlagen zu Primvs liber svavissimas […]./ Das erste Theil. Die lieblichsten Wälschen Gesenge. Erfurt 1587; Georg Körber (Hrsg.): Vortzig schöne geistliche Gesenglein. Nürnberg 1597 (diese Sammlung enthält u. a. acht Canzonetten von Orazio Vecchi); Erasmus Widmann: Balthasari Musculi Außerlesene/ Anmutige/ schöne/ mit trostreichen/ geistlichen Texten gestellte vnd colligirte Gesänglein. Nürnberg 1622 (diese Sammlung enthält Neutextierungen verschiedenster Vorlagen aus diversen Sammlungen); Valentin Diezelius: Erster Theil, Lieblicher, Welscher Marigalien. Nürnberg 1624 sowie Johann Dilliger: D. O. M. A. EXERCITATIO MUSICA, I. Continens XIII. selectissimos Concertos. Magdeburg 1624. Bei allen Sammlungen mit Ausnahme der letzten handelt es sich zusätzlich um Kontrafakturen, da die ursprünglich weltlichen Liedsätze mit neuen deutschen geistlichen Texten unterlegt werden.

133 Vgl. zu dieser Sammlung Renno: Giovanni Battista Pinello de Ghirardi und seine deutsche Liedsammlung *Nawe kurtzweilige deutsche Lieder* (1584) – ein Beispiel für italienisch-deutsche Liedkunst im ausgehenden 16. Jahrhundert, S. 201–231.

134 Vgl. Dürr: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied, S. 86f. Für die Verbreitung italienischer Musikdrucke in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 95–146 sowie Lewis Hammond: Editing Music in Early Modern Germany, S. 77–116.

nisch und der zweisprachigen Edition die Aufnahme und Verbreitung ihrer Werke durch ein größeres Publikum.[135]

Insgesamt 16 deutschsprachige Liedsammlungen sind nachträgliche Übertragungen und Nachdichtungen und enthalten im Titel einen direkten Verweis auf ihr Vorbild. Mit sieben Sammlungen stammt fast die Hälfte von Valentin Haußmann, der mit seinen Neutextierungen unter Beibehaltung der Liedsätze von Luca Marenzio, Giovanni Giacomo Gastoldi, Gemignano Capi Lupi, Orazio Vecchi und anderen maßgeblich zur Verbreitung italienischer Vokalmusik im deutschsprachigen Raum beitrug. Auch die anderen neun Liedsammlungen rekurrieren auf italienische Anthologien: Abraham Ratz übersetzte 1595 für seine deutschsprachige zweiteilige Sammlung *Threni amorvm* fünfstimmige italienische Liedsätze von Jacob Regnart. Andreas Myller bezog sich mit seinen dreistimmigen *Canzonetten* 1608 auf einen italienischen Sammeldruck. Johannes Jeep dichtete auf Liedsätze des italienischen Komponisten Lorenzo Medici neue deutsche Texte und publizierte sie in den *Schönen/ ausserlesenen/ lieblichen Tricinia* (1610). Johannes Lyttich und Salomon Engelhart unterlegten die Liedsätze des italienischen Sammeldrucks *Il trionfo di Dori* in zwei Teilen 1612 und 1613 mit deutschen Texten.[136]

Die letzten drei aufgelisteten Liedsammlungen enthalten ebenfalls deutschsprachige Übersetzungen italienischer Vorlagen und nennen diese explizit. Sie unterscheiden sich aber von den bisher vorgestellten Anthologien in einem wesentlichen Aspekt: Martin Rinckarts Neutextierung von *Il trionfo di Dori* und die zweibändige Übertragung von Canzonetten Orazio Vecchis durch Petrus Neander enthalten ausschließlich Liedsätze mit religiösen Texten. Dieser Sachverhalt wird jeweils im Titel exponiert: Der adjektivische Zusatz „geistlich“ verweist auf den Inhalt, und der Hinweis auf die Psalmen Davids nennt die Vorlage der neuen deutschen Texte. Mit dem Lob Gottes, der Verwendung in Kirche und Schule sowie für die Jugend deutet die Zweckbestimmung auf die Faktur, die Quellen und

135 Vgl. Scott Edwards: Repertory Migration in the Czech Crown Lands, 1570–1630. Berkeley 2012, S. 112.

136 Der italienische Sammeldruck *Il trionfo di Dori* wurde 1592 von Angelo Gardano in Venedig gedruckt. Die Anthologie umfasst 29 italienische Madrigale der in dieser Zeit populärsten Komponisten und gibt im Inhaltsverzeichnis sowohl die Komponisten als auch die Textdichter an. Europaweit wird diese Sammlung rezipiert und nachgeahmt, was sich bis 1628 an sechs weiteren italienischen Auflagen zeigt (Antwerpen 1595, 1596, 1601, 1614 und 1628 sowie Venedig 1599). Bereits 1601 gibt Thomas Morley die englische Sammlung *Madrigales. The Triumphes of Oriana* in London heraus, die in ihrer Faktur den italienischen *trionfo di Dori* imitiert. Auch im deutschen Sprachraum werden weltliche wie geistliche deutsche Neutextierungen des *trionfo di Dori* publiziert, vgl. Edward Harrison Powley: Il Trionfo di Dori. A critical edition. 3 Bde. Ann Arbor 1975 sowie Lewis Hammond: Editing Music in Early Modern Germany, S. 134–154.

die Funktionen. Aus diesem Grund werden die drei letztgenannten Kontrafaktur-Sammlungen hier nicht weiter berücksichtigt. Ihre Erwähnung an dieser Stelle ergänzt aber die vielfältigen Rezeptionsweisen innerhalb der italienisch-deutschen Liedkultur und illustriert dabei die Durchlässigkeit zwischen weltlichem und geistlichem Liedgut.

Folgende Entwicklungstendenzen lassen sich anhand des dieser Arbeit zugrunde gelegten Korpus beschreiben: Zum einen wurden in den 1570er Jahren Sammlungen publiziert, die keine direkten Vorlagen benannten, sondern Formen und Motive übernahmen. Exemplarisch dafür stehen die drei Bände der *Kurtzweiligen teutschen Lieder* (1574, 1577 und 1579) von Jacob Regnart, in denen Liedsätze in der populären italienischen Villanellenstrophenform mit deutschen Texten versammelt sind. Diese Art und Weise des Bezugs auf italienische Vorbilder lässt sich noch in den 1620er Jahren bei Johann Hermann Schein in seiner dreibändigen Sammlung *Musica boscareccia* nachweisen. Parallel dazu veröffentlichte Jacob Regnart zwei Bände *canzoni* mit italienischen Texten, die Mitte der 1590er Jahre, also etwa zwanzig Jahre später, von Abraham Ratz übersetzt wurden. Diese Übersetzungen der fünfstimmigen *canzone* durch Ratz gehören zu den ersten bekannten Übersetzungen italienischer Liedsätze in die deutsche Sprache unter Beibehaltung der musikalischen Gestaltungen. Ihnen gehen lediglich die parallele Edition von Giovanni Battista Pinello de Ghirardi (1584) und die zweisprachige Publikation von Cesare de Zacharia (1590) voraus.

Zum anderen lässt sich das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts als Dezennium der italienisch-deutschen Übersetzungen beschreiben: Neun deutsche Liedsammlungen erschienen zwischen 1606 und 1610, die im Titel direkt auf ihre italienische Vorlage verweisen. Innerhalb der Übersetzungskultur von Liedsammlungen wurde ab etwa 1600 eine grundlegende Veränderung sichtbar, indem zwar die konkreten Vorlagen explizit angegeben wurden, die einzelnen Liedsätze hingegen teilweise sehr frei übertragene neue Texte erhielten. Dies zeigt die fließenden Grenzen zwischen Übersetzung, Übertragung und Nachahmung. Um Schwierigkeiten bei der Übersetzung zu umgehen, seien sie formal-metrischer oder inhaltlich-motivischer Art, wurde bald die enge wörtliche Übersetzung, wie sie noch bei Pinello de Ghirardi oder Zacharia vorherrschte, durch freiere Nachdichtungen und Nachahmungen ersetzt.[137] Es scheint, als müsste sich erst eine der deutschen Sprache angemessene Übersetzungskultur entwickeln, die im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts Konjunktur hatte und dann wieder abflachte. Vereinzelt wurde in den Liedsammlungen der folgenden Jahrzehnte noch auf

137 Vgl. Dürr: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied, S. 91f.

die italienischen Ursprünge verwiesen, aber die Implementierung italienischer Elemente in die deutsche Liedlyrik war vorerst beendet.

4.2.2 Spiel mit neuen Formen und Motiven: Jacob Regnart, Hans Leo Haßler, Melchior Franck

Die folgenden drei Beispielanalysen behandeln Liedsätze, die italienische Formen und Motive enthalten. Als selbstständigen Nachdichtungen liegen ihnen keine explizit genannten Vorlagen zugrunde. Für die beiden Liedsätze „Venus du und dein Kind" von Jacob Regnart (1574) und „Ich brinn/ vnd bin entzündt gen dir" von Hans Leo Haßler (1596) sind italienische formale Vorbilder erschlossen; zudem lassen sich motivische Elemente nachweisen. Im dritten Beispiel „Ein Mägdlein jung gefelt mir wol" von Melchior Franck (1602) hingegen wird eine deutsche Liedform des 16. Jahrhunderts mit italienischen Motiven kombiniert.

Jacob Regnart: „Venus du und dein Kind" (1574)

Jacob Regnart, ein franko-flämischer Musiker und Komponist, der in Italien ausgebildet wurde und ab den 1570er Jahren in Wien, Prag und Innsbruck im Dienst der Habsburger stand, prägte mit seinen populären deutschsprachigen Villanellen im italienischen Stil die deutsche weltliche Liedkultur im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts entscheidend. 1574 in Nürnberg gedruckt, erschien der erste Band der *Kurtzweiligen teutschen Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen*, drei Jahre später der zweite Teil und 1579 der dritte. In den drei Bänden veröffentlichte Regnart insgesamt 67 Liedsätze in der Villanellenform (erster Band 22, zweiter Band 22 und dritter Band 23 Villanellen) und trug damit grundlegend zur Verbreitung dieser Form bei. Zahlreiche Neuauflagen und Kompilationen bis 1611 zeugten von der Bekanntheit und der Beliebtheit der Villanellen, die dem kaiserlichen Rat Wolf Christoph von Entzersdorff gewidmet sind.[138] Der Zusatz „nach art der Neapolitanen" bezieht sich nicht auf eine alternative Gattung zu den Villanellen, sondern verweist auf den Ursprung

---

138 Der erste Band erschien 1576 in Nürnberg in einer zweiten Auflage, wurde als *Der erste Theyl Schöner Kurtzweiliger Teutscher Lieder* ein drittes Mal in Nürnberg 1578 gedruckt und 1580 erneut aufgelegt; der zweite Teil erlebte drei Auflagen, jeweils Nürnberg 1577, 1578 und 1580; der dritte Teil wurde in zwei Auflagen, Nürnberg 1579 und 1580, verlegt. Unter dem Titel *Teutsche Lieder/ mit dreyen stimmen […]: Zuuor vnderschidlich in drey Theil außgangen/ an jetzt aber auß vrsachen/ vnnd mit bewilligung des Authorn in ein Opus zusamen druckt* wurde 1583 in München eine Gesamtausgabe der drei Bände herausgegeben, die sowohl in München 1590 und 1611 als auch mit dem zusätzlichen Beiwort *Tricinia* in Nürnberg 1584 und 1593 nochmals aufgelegt wur-

der Villanella in der Villanesca Neapels, eine „Form städtischer Volksmusik“ mit neapolitanischen Sprichwörtern und Redensarten.[139]

Mit seinen Villanellen implementierte Regnart italienische Formen und Motive in die deutsche Liedkultur. Seine Sammlung überzeugt in ihrer bestechenden Einfachheit, Überschaubarkeit, dreiteiligen und überwiegend homophonen musikalischen Faktur.[140] Die topisch gefühlsbetonten und leichten Texte meist zur Liebe und den Auswirkungen der Liebe auf den Sänger dichtete Regnart überwiegend selbst. Er übernahm dafür Vers- und Strophenformen wie auch Motive und Metaphern aus der petrarkistischen italienischen Dichtung und thematisierte in ihnen verschiedene Spielarten der Liebe.[141]

Alle 67 Villanellen sind in der Form AABBCC strukturiert; die Melodie des homophon-akkordischen Satzes liegt in der Oberstimme. Schlichte Harmonik und leichte Sangbarkeit mit stufenweise fortschreitender Melodik, die oftmals dem Versrhythmus des Textes zu folgen scheint, kommen dem Bedürfnis nach einfacher Musik entgegen. Diese musikalische Gestaltung ist gepaart mit überschwänglichen Emotionen und einer intensiven, scheinbar individuellen Gemütsbewegung.[142] In dem voranstehenden Gedicht des ersten Teils der Sammlung „Jedem der Music verstendigen Leser“ begründete Regnart seine Kompositionsweise damit, dass „Vil zierligkeiten der Music“ den Villanellen nicht angemessen wären und diese keine Gattung der „kunst“ darstellten („An andre ort gehört die kunst“).[143] Der Komponist war sich der Faktur seiner Werke also durchaus be-

---

de; vgl. Michael Zywietz: Art. „Regnart 2. Jacob“. In: MGG^2, Personenteil 13 (2005), Sp. 1439–1443, hier Sp. 1440f.

139 Cardamone (Übs.: Helga Beste): Art. „Villanella – Villotta“, Sp. 1521.

140 Vgl. zu diesen Ausführungen Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 151–161.

141 Vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 14. In Anm. 24 thematisiert Müller zudem die Diskussion um Regnarts tatsächliche Autorschaft seiner Texte. Eine abschließende Bewertung lässt sie offen, da sie keine Begründungen dafür, dass Regnart nicht der Autor seiner Texte sei, finden kann.

142 Vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 161. Die Formulierung „scheinbar individuell“ verweist hier auf den Sachverhalt, dass es sich bei der personalen subjektiven Erzählweise in den Liedsätzen nicht um einen unmittelbaren seelischen Gefühlsausdruck, sondern um ritualisierte Lyrik handelt.

143 „Jedem der Music verstendigen Leser. Laß dich darumb nit wenden ab/ Daß ich hierin nit brauchet hab/ Vil zierligkeiten der Music/ Wiß daß es sich durchauß nit schick/ Mit Villanellen hoch zu prangen/ Vnd dardurch wöllen preiß erlangen/ Würd sein vergebens vnd vmb sunst/ An andre ort gehört die kunst.“ Zitiert nach Regnart: Teutsche Lieder/ mit dreyen stimmen (1583), Cantus-Stimmbuch, Lesergedicht, Bl. A1^v. Auch in den Lesergedichten zum zweiten und dritten Teil verweist Regnart auf die charakteristische Faktur der Villanellen: „Jedem der Music verstendigen Leser. Ich hab im ersten Theil vermelt/ Wem nur zierd der Music gefelt/ Sol Bleiben lan

wusst und ermutigte zum schlichten Gebrauch der Lieder. Der große Erfolg und das lange Nachleben von Regnarts Villanellen im ausgehenden 16. Jahrhundert illustrieren den grundlegenden Beitrag des Komponisten zur deutschsprachigen Liedkultur.

Exemplarisch sichtbar wird dies an Jacob Regnarts Villanella Nr. VIII „Venus du und dein Kind“ aus dem ersten Band der *Kurtzweiligen teutschen Lieder*.[144] Dieser Liedsatz wurde musikalisch, inhaltlich und sprachlich bis in die nachopitzianische Lyrik des 17. Jahrhunderts hinein immer wieder imitiert und weiterentwickelt. Der Text der Villanella besteht aus vier Strophen. Venus und Amor werden als Renaissance-Allegorien für die Liebesqualen in der Vergangenheit verantwortlich gemacht, die der Sänger mit der rückblickenden Distanz aus der Gegenwart beschreibt: „Wie ich wol hab erfahren/ in meinen jungen Jaren“ lautet der Refrain zu den ersten drei Strophen.[145] Das Thema der Liebesabsage wird konsequent durch drei Strophen geführt und gipfelt in den rinaszimentalen Antithesen von Freude und Pein, Scherzen und Schmerzen (Str. III). Die letzte Strophe zieht ein allgemeines Resümee mit der Aufforderung an alle, der Liebe zu entsagen.[146]

Nr. VIII

1. Venus du vnd dein Kind/
seit alle bayde blind/
Vnd pflegt auch zu verblenden/
wer sich zu euch thut wenden/
Wie ich wol hab erfahren/
in meinen jungen Jaren.

---

mein Villanellen/ Dann sie kein zierd nicht haben wöllen. Deßgleich meld ich/ daß dise auch/ Sind gmacht nach Villanellen Brauch/ Wann sich helt jedes wie es sol/ So steht es allenthalben wol.“ Zitiert nach ebd., Bl. C4^{v} sowie „Jedem der Music verstendigen Leser. Ich habs erzelt/ ich habs gemelt/ In zweyen Theilen/ wem gefelt/ Groß zier der Musick vnd goß pracht/ Der darff auff mich nicht haben acht/ Im dritten Theil ich gleichfals thu/ Nimb nichts daruon/ thu nichts darzu/ Sing sie allein wie dann wöllen/ Gesungen werden Villanellen/ Bleibstu nicht bey derselben art/ So werdens dir gefallen hart.“ Zitiert nach ebd., Bl. F3^{v}.

144 Diese Villanella wurde auch in der Forschung wahrgenommen, vgl. Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, S. 23–45, bes. S. 28f.; Müller: Geschichte des deutschen Liedes, S. 12f. sowie Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), S. 361f.

145 Vgl. Haller: Geschichte der deutschen Lyrik, S. 48.

146 Für eine detaillierte Analyse dieses Gedichts mit Schwerpunkt auf der Rezeption der antiken Mythologie siehe die Studie von Antonius Baehr-Oliva: Venus-Dichtungen im deutschen Barock (1624–1700). Mythenkorrekturen und Transformationen (Frühe Neuzeit 236). Berlin/Boston 2020, S. 7–15. Baehr geht ansatzweise auch auf die Rezeptionsgeschichte der Villanella ein.

2. Amor du Kindlein bloß/
Wem dein vergiefftes Gschoß/
Das Hertz einmal berhüret/
Der wird als bald verführet/
Wie ich wol hab erfahren/
in meinen jungen Jaren.

3. Für nur ein freud allein/
Gibstu vil tausend pein/
Für nur ein freundlichs schertzen/
Gibstu vil tausend schmertzen/
Wie ich wol hab erfahren/
in meinen jungen Jaren.

4. Drumb rath ich jederman/
Von Lieb bald abzustahn/
Dann nichts ist zu erjagen/
In Lieb/ dann weh vnd klagen/
Das hab ich alls erfahren/
In meinen jungen Jaren.[147]

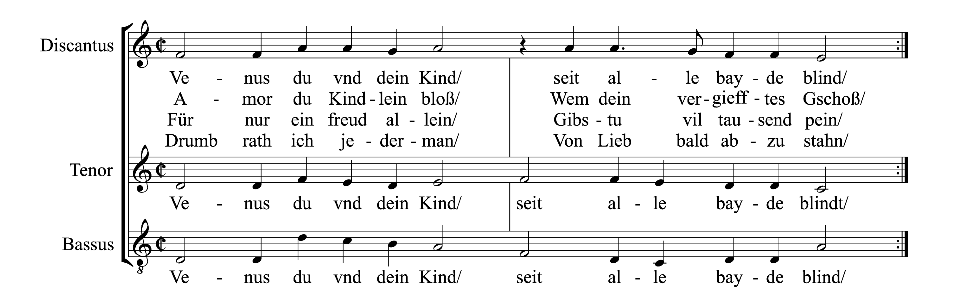
Formal handelt es sich um eine sechszeilige Strophe mit drei Paarreimen. Das erste Zeilenpaar umfasst jeweils sechs Silben und drei Hebungen und endet mit männlichen Kadenzen, die Verse drei bis sechs sind siebensilbig mit drei Hebungen und kadenzieren weiblich. Mit dieser Strophenform entspricht Regnarts Liedsatz der metrischen Form einer Villanella.[148] Regnart vertont die vier Strophen als dreistimmiges Strophenlied mit Discantus-, Tenor- und Bassus-Stimme.[149] Der homophon-akkordische Satz in der Kirchentonart D dorisch folgt der Textstruktur des Gedichts und setzt Zäsuren nach jedem Paarreim. Der Musiksatz ist schlicht gestaltet mit einer Harmonik, die sich zwischen der ersten und der fünften Stufe sowie der Paralleltonart bewegt. Kennzeichnend sind zudem eine syllabische

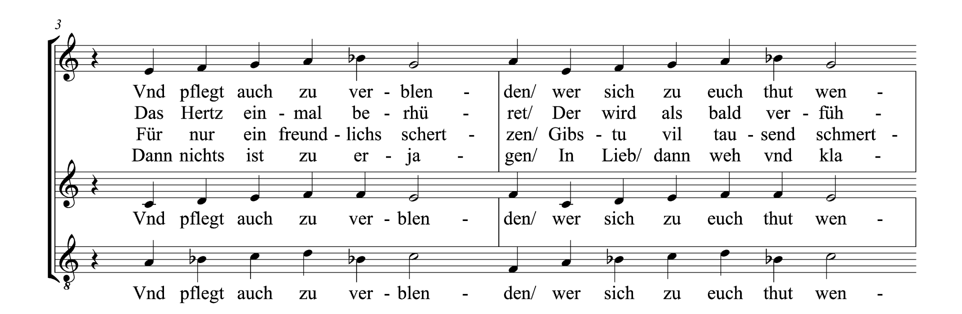
147 Zitiert nach Regnart: Teutsche Lieder/ mit dreyen stimmen (1583), Cantus-Stimmbuch, Nr. VIII, Bl. B1^{v}.

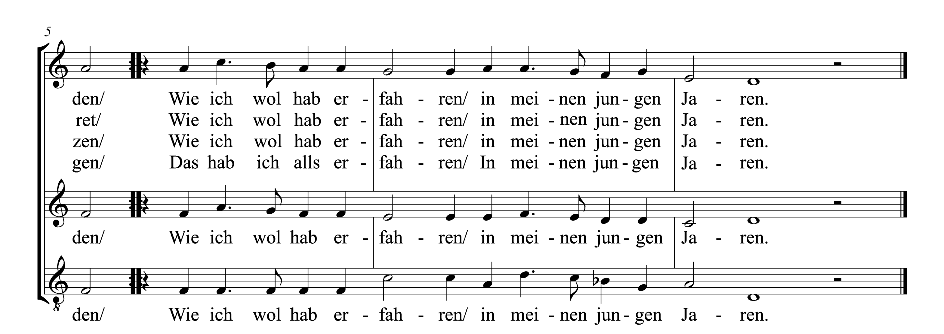
148 Vgl. Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), S. 362f. und 376f. Die Villanellenform besteht aus vier isorhythmischen Strophen mit drei bis acht Versen, deren Länge variabel ist. Wesentlich üblicher und mehr verbreitet ist die Struktur mit drei zehn- bis elfsilbigen Zeilen, doch auch in der hier auftretenden Form ist die Dreiteilung durch die Paarreime deutlich markiert; vgl. Cardamone (Übs.: Helga Beste): Art. „Villanella – Villotta“, Sp. 1521 sowie Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 101. Siehe auch die Studie von Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, S. 26. Zum Nachwirken vgl. Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen, Sechszeiler Nr. 6.5, S. 418f.

149 Die Stimmen sind im Diskant-, Alt- und Tenorschlüssel notiert.

Textbehandlung und eine einfache Melodik, die sich abgesehen von dem eröffnenden Oktavsprung in der Bassus-Stimme („Venus, du“) meist stufenweise bewegt. Es gibt keine Textausdeutungen, die eine enge Verknüpfung von Wort und Ton zur Folge hätten – die Verbindung von Text und Musik lässt bei diesem Liedsatz Spielraum für kreative Aneignungsprozesse.







Notenbeispiel 17: Jacob Regnart: *Teutsche Lieder/ mit dreyen stimmen* (1574), Nr. VIII „Venus du vnd dein Kind“.

In Form, Inhalt und musikalischer Gestaltung entspricht der Liedsatz „Venus du und dein Kind" der charakteristischen Struktur einer Villanella: kurze einfache Verse, antithetische Formulierungen, eine Liebesabsage als Thema sowie schlichte Harmonik, Melodik und Rhythmik.[150] Damit war er prädestiniert für eine weitreichende Rezeption, in der sowohl Text als auch Melodie vielfach weiterverwendet wurden. In der geistlichen Musik diente der Liedsatz Francesco Rovigo (um 1530–1597) als Modell in seinem sechsstimmigen *Magnificat super „Venus du und dein Kind"*.[151] Johann Hermann Schein bearbeitete die Villanella als vierstimmigen Kantionalsatz, unterlegte den Satz mit dem neuen Text „Auf meinen lieben Gott/ trau ich in Angt und Not" von Sigismund Weingärtner und veröffentlichte ihn 1627 in seinem *Cantional oder Gesangbuch Augspurger Confession*.[152]

Auch in der weltlichen Liedkultur war der Liedsatz sehr beliebt und wurde sowohl in Lieddrucken und Liedhandschriften mit Noten als auch in reinen Textsammlungen abgedruckt.[153] Vielfach wird in Flugschriften anhand der Tonangabe „Im Thon/ Venus du und dein Kind" auf Regnarts dreistimmigen Satz zurückge-

150 In ihrer allgemeinen Betrachtung von Regnarts Villanellen problematisiert Sara Dumont, dass es oft unmöglich sei, die genaue Herkunft einer bestimmten Phrase oder eines Motivs zu eruieren, schließlich gebe es auch in der deutschen Liedtradition vor allem inhaltliche Überschneidungen mit italienischer Lyrik wie die Anbetung der Geliebten, das Lob ihrer körperlichen Schönheit oder Referenzen auf mythologische und antike Götter: „But this confusion is in itself an important historical comment: it shows that the two spheres of poetry, at first glance so diametrically opposed in every way, actually shared some fundamental similarities of language that allowed Italian poetry first to enter Germany, and then successfully fuse with German's own verse." Dies.: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 153. Nichtsdestotrotz nutzt Dumont die stark separierenden Klassifikationen nach Rudolf Velten, ohne diese zu reflektieren; vgl. Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, S. 26. Aus diesem Grund wird hier bewusst darauf verzichtet, eine detaillierte Herleitung der einzelnen Motive in der vorliegenden Villanella zu vollziehen, und stattdessen der Schwerpunkt auf die Gattungszugehörigkeit gelegt, mit der eindeutig auf die italienische Liedtradition verwiesen werden kann.

151 Vgl. Gernot Gruber (Hrsg.): Parodiemagnificat aus dem Umkreis der Grazer Hofkapelle (1564–1619) (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 133). Graz 1981, S. 29–40.

152 Vgl. Johann Hermann Schein: Cantional oder Gesangbuch Augspurger Confession. Leipzig 1627, Nr. 224. Vgl. Walter Pass: Thematischer Katalog sämtlicher Werke Jacob Regnarts (ca. 1540–1599) (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Tabulae musicae austriacae 5). Wien 1969, S. 227.

153 So findet sich der Liedsatz beispielsweise in der Liedsammlung von Paul Kauffmann (Hrsg.): Allerley Kurtzweilige Teutsche Liedlein/ mit dreyen Stimmen. Nürnberg 1614. Vgl. zu dieser Anthologie Eitner: Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, [1614a], S. 258. Er ist auch in Cosimo Bottegaris Anthologie abgedruckt, vgl. Carol MacClintock: A Court Musician's Songbook: Modena MS C 311. In: Journal of the American Musicological Society IX, Heft 3 (1956), S. 177–192. Auch in der notenlosen Sammlung von Paul von der Aelst ist die Villanella um sieben Strophen erweitert und mit der Angabe „In seinem eygen thon" aufgenommen,

griffen. Eberhard Nehlsen listet in seinem Katalog der Berliner Liedflugschriften (2008/09) insgesamt 16 verschiedene Text-Incipits auf, die auf diese Tonangabe „Venus du und dein Kind" verweisen. Da einige Flugschriften an anderen Orten nachgedruckt wurden oder selbst zu eigenen Referenzen wurden, sind insgesamt 23 Flugschriften verzeichnet, die direkt oder mittelbar auf Regnarts Villanella zurückzuverfolgen sind.[154]

Die Verbreitung von „Regnarts berühmtem Venuslied"[155] geschah rasch. 1574 im ersten Band dreistimmiger Lieder gedruckt, ließ es sich bereits um 1580 auf Flugschriften nachweisen. Auch in der Flugpublizistik deckten die Belege das ganze Spektrum der Kontrafakturen ab. So wurde die ursprüngliche Liebesklage in eine Weltabsage umgewandelt, das Vaterunser mit einer geistlichen Umdeutung kompiliert oder auch in einen christlichen Kontext transformiert, sodass es dann als Argumentum der evangelisch-lutherischen Konfession fungieren konnte.[156] Das ‚Venuslied' wurde auch politisch instrumentalisiert, indem es als Melodie- und Strophenvorlage für eine Liedflugschrift über das Leben und Handeln des Kölner Kurfürsten und Erzbischofs Gebhard Truchseß von Waldburg-Trauchburg (1547–1601) diente, oder mit dem Textincipit „Fritz du verwehntes Kind/ Wie bistu worden so blind" den Pfalzgrafen Friedrich V., den ‚Winterkönig',

---

ders.: Blumm vnd Außbund Allerhandt Außerlesener Weltlicher/ Züchtiger Lieder vnd Rheymen (1602), S. 77. Vgl. für weitere Nachweise Ludwig Erk/Franz M. Böhme: Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart. 3 Bde. Leipzig 1893–1894. Hier Bd. III, 1894, Nr. 1676, S. 478f. sowie Robert Eitner (Hrsg.): Jakob Regnart's Deutsche Dreistimmige Lieder nach Art der Neapolitanen nebst Leonhard Lechner's fünstimmiger Bearbeitung (Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke 19). Leipzig 1895, S. 10f. Eine Studie über dieses Lied und seine Rezeption in verschiedenen medialen Erscheinungsformen vom Druck über Handschriften bis hin zur Flugpublizistik ist Desiderat.

154 Die Flugschrift Nr. 988 mit dem Titel *Drey schöne Newe Geistliche Gesenge* und dem ersten Lied „Calvinus du vnd dein Kind" ist im Register der Tonangaben nicht aufgeführt, ebenso die Flugschrift Nr. 991 mit dem Titel *Fünff schöne Newe Geistliche Gesenge* und demselben ersten Lied „Calvinus du vnd dein Kind", vgl. Nehlsen (Bearb.)/Bötte (Hrsg.): Berliner Liedflugschriften. Zitiert wird im Folgenden unter Angabe der Nummern im Katalog der Berliner Liedflugschriften (BLF), im VD16 und im VD17. Die Flugschriften sind mittlerweile größtenteils digitalisiert und zusätzlich im VD Lied aufgenommen (VD Lied = Verzeichnis der deutschsprachigen Liedflugschriften digital: www.vd-lied.de [letzter Zugriff am 14.08.2021]).

155 Haller: Geschichte der deutschen Lyrik, S. 54.

156 Vgl. Ein schön neues Geistlichs Lied/ O Welt du und dein Kind. Jm Thon: Venus du und dein Kind/ sind alle beyde blind/ tc. o.O., o.J. Nehlsen BLF Nr. 467, VD16 ZV 11891. Das erste Lied „Ach Vader vnser all/ de du in des Hemmels Sal" aus der Sammlung *Veer schöne nie Christlike Leder* (Lübeck 1580. Nehlsen BLF Nr. 587, VD16 V 457) ist z. B. auf der Titelseite mit der Tonangabe „Venus du vnd dyn Kindt" versehen.

thematisierte.[157] Liedflugschriften wurden mit der Tonangabe „Im Thon/ Venus du und dein Kind“ im ganzen deutschsprachigen Raum gedruckt (Lübeck, Nürnberg, Stettin, Basel, Köln, Wien, Magdeburg, Hamburg, Augsburg und Prag). Die einfache formale Gestaltung der Vorlage erleichterte die Neutextierung sowohl mit weltlichem als auch mit geistlichem Inhalt. Noch um 1650 gab es Liedflugschriften, die auf Regnarts Lied als Tonangabe rekurrierten. Damit handelt es sich bei der Villanella „Venus du und dein Kind“ um ein Lied, dem seit seinem ersten Erscheinen 1574 eine mindestens 75-jährige Erfolgsgeschichte beschieden sein sollte.[158]

Hans Leo Haßler: „Ich brinn/ vnd bin entzündt gen dir“ (1596)

Hans Leo Haßler (1564–1612) gilt als einer der wichtigsten Vertreter des deutschsprachigen Liedschaffens um 1600. In Nürnberg geboren, verbrachte er in den 1580er Jahren einen eineinhalbjährigen Studienaufenthalt bei Andrea Gabrieli in Venedig, wirkte anschließend in Augsburg und Nürnberg als Komponist und Organist im Haus der Kaufmannsfamilie Fugger und in Dresden am Hof Christians II. von Sachsen. Neben seinen musikalischen Aktivitäten war Haßler im Pfandleih- und Darlehensgeschäft tätig und entwickelte mechanische Musik- und Spielautomaten.[159] Sein Œuvre umfasst sowohl polyphone Renaissancemusik, wie sie sich noch in seinen geistlichen Messen und Motetten findet, als auch frühbarocke Venezianische Mehrchörigkeit. Diese zeigt sich besonders in seinen weltlichen Liedkompositionen in Form von mehrchörigen Werken und schlichten homophonen Liedsätzen. Alle Werke berücksichtigen eine „wortgerechte, nicht selten prosodisch wirkende Textdeklamation“, was besonders in seinen Liedsammlungen sichtbar wird.[160] In seinem weltlichen Liedschaffen verknüpfte Haßler „sowohl Anregungen der italienischen Villanella und Canzonetta als auch des affektreichen polyphonen Madrigals auf ganz persönliche Weise mit

157 Vgl. Ein schön Newgemacht Liedt/ von Gebhart Truckseßen/ hieuor gewesten Churfürsten zu Cöln. Jm Thon/ Venus du vnd dein Kindt/ seit alle bede so blindt. o.O. 1583. Nehlsen BLF Nr. 1840, VD16 S 3580 sowie New Bohemische Venus. Gesangsweiß gestelt. Jm Thon Venus du und dein Kind. o.O. 1621. Nehlsen BLF Nr. 1982, VD17 1:692073B.

158 Antonius Baehr-Oliva gibt in seiner Studie zu Venus-Dichtungen im Barock sogar über 50 Bearbeitungen bis ins 20. Jahrhundert hinein an, vgl. ders.: Venus-Dichtungen im deutschen Barock (1624–1700), S. 9.

159 Vgl. Hartmut Krones: Art. „Haßler. 3. Hans (eigentl. Johann) Leo“. In: MGG^2, Personenteil 8 (2002), Sp. 830–841, hier Sp. 830–834.

160 Krones: Art. „Haßler. 3. Hans (eigentl. Johann) Leo“, Sp. 839.

‚deutschen' Stilelementen".[161] Indem er kunstvolle Chromatik und Kontrapunktik vermied und melodisch schlichte, aber harmonisch abwechslungsreiche Liedsätze kombinierte, umfasste seine Kompositionsweise volkstümliche Elemente der Villanella ebenso wie die schlichte Melodie des protestantischen Kirchenlieds.[162]

Mit der Liedsammlung *Neüe Teütsche gesang nach art der welschen Madrigalien vnd Canzonetten* (1596) betritt Haßler neuen Boden: Indem er sie mit dem Titelzusatz „nach art der welschen Madrigalien" versieht, überträgt er nun offiziell die italienische Gattung des Madrigals auf das deutsche Lied (vgl. Kap. 4.1.1).[163] Gewidmet ist diese weltliche Sammlung mit deutschsprachigen Texten Bischof Heinrich Julius von Halberstadt und Herzog zu Braunschweig und Lüneburg (vgl. zu Heinrich Julius Kap. 3.3.3). In seiner Widmungsrede stellte Haßler die deutschsprachigen Texte der Liedsätze heraus und unterstützte die Bemühungen des literarisch engagierten Bischofs, die deutsche Sprache zu fördern und zu pflegen:

> Zu sollicher holdseligen Kunst/ hab auch ich von Jugend auff liebe getragen/ vnd mich zum theil darinnen exerciert/ auch bißher etlich Lateinische vnd Welsche Gesang Componirt/ vnd in Truckh gegeben. Dieweyl aber auch sonsten täglich vil schöner Gesang von berümbten Musicis vnd Componisten in obgemeldten sprachen in Truck außgehn/ vnd hergegen wenig in Teütscher sprach sich zu Componieren begeben/ so doch nit jederman Lateinisch vnnd Welsch verstehet: bin ich offtermalen ermanet vnd angesprochen worden/ etliche Teütsche Gesang zumachen/ vnd in Truckh zugeben. Solchem begeren hab ich nun folg leisten wöllen/ vnd meinem geringen vermögen nach/ dise gegenwerdige Gesang/ sampt den worten oder Texten Componiert/ vnd in Truckh verfertiget/ andern bessern Componisten dardurch vrsach zugeben/ hernach zufolgen/ damit also dise löbliche Kunst auch besser vnnd mehr in Teütscher sprach in gebrauch käme.[164]

Mit der Veröffentlichung seiner Liedsätze zielte Haßler besonders auf diejenigen Rezeptionsgruppen, welche die lateinische und die italienische Sprache nicht be-

161 Krones: Art. „Haßler. 3. Hans (eigentl. Johann) Leo", Sp. 840. Auch Rudolf Schwartz widmete sich in seiner Studie dem italienischen Einfluss auf die formale Seite und die Kompositionsweise der Werke Haßlers. Indem er musiktheoretische Phänomene wie Klauseln, melodische Strukturen, motivisch-thematische Elemente, Kadenzbildung etc. in den Blick nahm, zeigte er, wie ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen den Stimmen (im Gegensatz zum Primat der Tenorstimme im Tenorliedsatz) und eine klar erkennbare Form zunahmen, was, so seine These, von der Orientierung an italienischen Vorbildern herrührte. Seine Untersuchung lässt jedoch die Texte der Liedsätze außer Acht, ders.: Hans Leo Hassler unter dem Einfluss der italiänischen Madrigalisten. In: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 9, Heft 1/2 (1893), S. 1–61.

162 Vgl. Krones: Art. „Haßler. 3. Hans (eigentl. Johann) Leo", Sp. 840.

163 Vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 37.

164 Haßler: Neüe Teütsche gesang (1596), Discant-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1v.

herrschten. Zudem sollte seine Sammlung weiteren Komponisten als Anregung und Vorbild dienen, ebenfalls Kompositionen in deutscher Sprache zu publizieren. Damit ist er, wie Katharina Müller korrekt konstatiert, nicht der erste, erschienen doch bereits 1584 Giovanni Battista Pinello de Ghirardis Paralleleditionen und 1590 Cesare de Zacharias zweisprachige Liedsammlung.[165] Aus der Widmungsrede wird ersichtlich, dass Haßler selbst für die Musik und die Texte seiner Sammlung verantwortlich zeichnete – er gibt sich explizit als Textdichter an (auch für die Übersetzungen und Nachdichtungen der meist italienischen Vorlagen) und stellt sich damit selbstbewusst als Dichterkomponist vor: „Solchem begeren hab ich nun folg leisten wöllen/ vnd […] dise gegenwerdige Gesang/ sampt den worten oder Texten Componiert".[166] Dies ist insofern bemerkenswert, als dass in den meisten Liedsammlungen keine Angaben über den oder die Textdichter zu finden sind, und akzentuiert zudem die herausragende Stellung Haßlers in seiner Zeit.[167]

Die 24 Liedsätze sind nach wachsender Stimmenanzahl von vier bis acht Stimmen angeordnet, innerhalb ihrer Gruppe nach Modi.[168] Auszuführen sind die Liedsätze vokal und instrumental mit Melodie- und Harmonie-Instrumenten, wie direkt die zweite Textzeile „last Jnstrument vnd Lauten auch erklingen" des die Sammlung eröffnenden Liedsatzes „Nvn fanget an ein guts Liedlein zu singen" formuliert.[169] Die Sammlung umfasst 21 Liebeslieder, ein Loblied auf die Musik (Nr. 1) und zwei Trinklieder (Nr. 14 und 22). Die Gruppe der Liebeslieder lässt sich weiter untergliedern in Liebeswerbungen und -anbetungen, Lob der Liebe sowie Liebesklagen und -absagen. Formal und inhaltlich finden sich traditionelle deutsche wie traditionelle italienische Strophenformen und Motive in den Liedsätzen. Es überwiegt in den meisten Liedsätzen eine Kombination aus italienischen und

---

165 Vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 37. Rudolf Schwartz schreibt Haßlers Sammlung einen „didaktischen Charakter" zu; ders.: Hans Leo Hassler unter dem Einfluss der italiänischen Madrigalisten, S. 26. Diese Sicht übernimmt auch Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 225f.

166 Haßler: Neüe Teütsche gesang (1596), Discant-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^{v}.

167 Ebenfalls 1596 veröffentlichte Haßler auch seine zweite Sammlung mit italienischen fünf- bis achtstimmigen Madrigalen: Madrigali à 5. 6. 7. & 8. voci. Augsburg 1596. Die Widmungsrede der *Madrigali* als auch diejenige der *Neüen Teütschen gesang* sind beide auf den 1. Februar 1596 datiert. Ob Haßler wirklich zuerst die *Madrigali* als Übung im italienischen Stil komponiert hat, wie Dumont vermutet, lässt sich nicht mehr nachweisen; vgl. dies.: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 204.

168 Vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 38f.

169 Haßler: Neüe Teütsche gesang (1596), Discant-Stimmbuch, Nr. 1, Bl. A2^{r}. Vgl. Krones: Art. „Haßler. 3. Hans (eigentl. Johann) Leo", Sp. 840.

deutschen Traditionen, die sich als doppeltes Kontinuum auf der formalen wie auch auf der inhaltlichen Ebene in Musik und Text fassen lässt. Formal reicht die Skala von der vollständigen Nachahmung der italienischen Liedtraditionen bis hin zur ausschließlich deutschen Formensprache. Betrachtet man den Inhalt der Liedsätze, so stellen die beiden Endpunkte der Skala eine rein italienische Motivik und eine überwiegende Präsenz deutscher sprachstilistischer Elemente und Denkmuster dar.[170]

Hans Leo Haßlers Liedsatz Nr. 7 „Ich brinn/ vnd bin entzündt gen dir" thematisiert den Zorn in der Liebe aus Sicht des Liebhabers und schildert in der darauf folgenden Antwort Nr. 8 „Brinn vnd zürne nur jmmer fort" dieselbe Situation aus der Perspektive der Dame.[171] Haßler verfasste die beiden Texte selbst in Anlehnung an zwei italienische Vorlagen. Bei dem ersten Text handelt es sich um eine freie Übersetzung des Madrigals „Ardo sì, ma non t'amo" von Giovanni Battista Guarini (1538–1612), das in unzähligen Vertonungen überliefert ist.[172] Die italienische Vorlage „Ardi, e gela à tua voglia" zum zweiten Text hingegen stammt von Torquato Tasso (1544–1595) und ist explizit als Antwort auf das Madrigal Guarinis gekennzeichnet: „Risposta in nome di una dama ad un madrigale di B. Guarini".[173] Die folgende Tabelle stellt die deutschen Texte von Haßler ihren italienischen Vorlagen gegenüber:

---

170 Vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 41–48.

171 Vgl. Haßler: Neüe Teütsche gesang (1596), Discant-Stimmbuch, Nr. 7, Bl. B1^{v} sowie Nr. 8, Bl. B2^{r}.

172 Publiziert hat Guarini es unter der Überschrift *Foco di sdegno* in seinen *Rime*. Venedig 1598, fol. 108^{r}, vgl. George C. Schuetze (Hrsg.): Settings of „Ardo sì" and its related texts. Recent Researches in the music of the Renaissance Vol. 78 and 79. 2 Bde. Madison 1990. Hier Bd. 1, S. IX. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 1598 war das Madrigal bereits unzählige Male vertont worden, wie z. B. in Giulio Giglis Anthologie *Sdegnosi ardori*. München 1585; vgl. Horst Leuchtmann: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Musik der bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos. 2. Auswahl. Sdegnosi ardori („Zornesgluten"). Des bayerischen Hofmusikers Giulio Gigli Sammeldruck fünfstimmiger Vertonungen von Battista Guarinis Madrigal „Ardo sì". Adam Berg München 1585 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge 7). Wiesbaden 1989, S. VII–XXI, hier S. IX. Im Übrigen vertonte Haßler auch die beiden italienischen Originaltexte in seinen *Madrigali* von 1596, ders.: Marigali à 5. 6. 7. & 8. voci (1596), Nr. III und IIII, vgl. auch Rudolf Schwartz: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.), revidiert von C. Russell Crosby jr.: Hans Leo Hassler. Canzonette von 1590 und Neue Teutsche Gesang von 1596 (Denkmäler Deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern Jahrgang V Bd. 2, der ganzen Reihe 9. Bd.). Wiesbaden 1962, S. V–XXXII, hier S. XVIII.

173 Vgl. Angelo Solerti (Hrsg.): Le Rime di Torquato Tasso. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe. Bd. II: Rime d'Amore. Bologna 1898, Nr. 418. Umgekehrt integriert auch Guarini Tassos Gedicht in seine Publikation, vgl. ders.: Rime (1598), fol. 108^{v}: „Risposta del Tasso".

Foco di sdegno. [Guarini] CI.	Nr. 7. [Haßler]
Ardo sì, ma non t'amo Perfida, et dispietata, Indegnamente amata Da sì leale amante: Più non sarà, che del mio duol ti vante, Ch'i hò già sano il core: E s'ardo, ardo di sdegno e non d'Amore.[174]	Ich brinn/ vnd bin entzündt gen dir/ doch nicht auß Lieb magst glauben mir/ weyl du bist aller falschheit vol/ nicht werth/ das ich dich lieben soll/ dein falsch böß vngetrewes hertz hat mir verjagt all liebes schertz/ Brinn drumb nit mehr auß lieb gen dir/ sonder auß zoren für vnd für.[175]
Risposta in nome di una dama ad un madrigale di B. Guarini.	Nr. 8. Antwort [Haßler]
Ardi e gela a tua voglia, Perfido ed impudico, Or amante or nemico; Ché d'inconstante ingegno Poco l'amore i' stimo e men lo sdegno: E se'l tuo amor fu vano, Van fia lo sdegno del tuo cor insano.[176]	Brinn vnd zürne nur jmmer fort/ mich hon betrogn dein falsche wort/ als du begerst mein trewes hertz/ vnd tribst doch nur auß mir dein schertz/ achstu dann nichts mein lieb vnd gunst/ acht ich vil minder dein zorn vnd brunst/ drumb brinn vnd zürne so lang du wilt/ dann mir eins wie das ander gilt.[177]

Ein Vergleich zwischen den italienischen Vorlagen und den beiden deutschen Texten zeigt, dass Haßler weder Form noch Metrum übernimmt. Die beiden italienischen Madrigale bestehen jeweils aus sieben Versen, die sich in drei Teile gliedern lassen und sämtlich weiblich kadenzieren: eine Terzine mit isoliertem erstem Vers und mit einem Paarreim, jeweils Siebensilber, gefolgt von zwei weiteren Paarreimen, deren zweite Verse elfsilbige Langverse sind.[178] Haßler transformierte diese Verse in acht jeweils achtsilbige paargereimte Verse mit ausschließlich männlichen Kadenzen und orientierte sich am Knittelvers als literarischem

174 Guarini: Rime (1598), fol. 108^{r}.

175 Haßler: Neüe Teütsche gesang (1596), Discant-Stimmbuch, Nr. 7, Bl. B1^{v}.

176 Solerti (Hrsg.): Le Rime di Torquato Tasso. Edizione critica, Nr. 418.

177 Haßler: Neüe Teütsche gesang (1596), Discant-Stimmbuch, Nr. 8, Bl. B2^{r}.

178 Die lyrische Form des Madrigals lässt sich wie folgt charakterisieren: einstrophig, mäßig lang, frei alternierende sieben- und elfsilbige Verszeilen bei nicht vorgegebenem Aufbau und Reimschema, vgl. James Haar (Übs.: Caroline Schneider-Kliemt): Art. „Madrigal". In: MGG^{2}, Sachteil 5 (1996), Sp. 1541–1569, hier Sp. 1544. Für eine detaillierte Analyse zu Guarinis Text siehe Leuchtmann: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Musik der bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos, S. XIV.

Versmaß der Meistersänger.[179] Damit stehen die beiden Liedsätze Haßlers formal der deutschen Liedtradition bedeutend näher als der italienischen, und der italienische Einfluss auf struktureller Ebene reduziert sich auf die Tatsache, dass zwei italienische Texte als Vorlagen dienten.

Im ersten italienischen Liedsatz thematisiert Guarini die Verachtung in der Liebe eines enttäuschten, jetzt zornigen Liebhabers; Tasso bietet die Antwort aus Sicht der von der Unbeständigkeit ihres Liebhabers ernüchterten Geliebten. Anhand der grammatischen Formen der dem Adressaten zugeschriebenen Attribute „Perfida, et dispietata" (Guarini, V. 2) und „Perfido ed impudico" (Tasso, V. 2) sind die Geschlechter des Sprechers respektive der Sprecherin zu erschließen.[180] In sieben Zeilen beschreibt Guarini den Wechsel der Gefühle zwischen Ausbruch, Beruhigung und schlussendlicher Steigerung: Es beginnt deutlich antithetisch mit ‚brennen, aber nicht lieben' (V. 1). Die drei folgenden Zeilen klagen die frühere Geliebte an und trauern um den treuen, aber erfolglosen Liebhaber. Im fünften und sechsten Vers weist der Liebhaber seine vormals Geliebte zurück, sein Herz sei nun geheilt. Der letzte Vers nimmt den antithetischen Beginn wieder auf: Das Herz brennt immer noch, aber nicht vor Liebe, sondern vor Verachtung und Zorn.

Tasso lässt in seiner Replik die Dame nicht minder emotional reagieren und nimmt zahlreiche Bezüge aus Guarinis Text auf. Gleichfalls antithetisch strukturiert steht die Antwort ‚brennen und vereisen' im ersten Vers im Zentrum. Vers zwei bis fünf klagen den Liebhaber an und beschreiben den Wertverlust eines unbeständigen, zwischen Liebe und Zorn schwankenden Geliebten. In den letzten beiden Versen zieht die Dame das Fazit, dass die Liebe des Liebhabers ebenso vergeblich sei wie der Zorn seines Herzens wahnsinnig und sie daher beides zurückweise.

Inhaltlich übernimmt Haßler das Thema des Zorns und des Schmerzes in der Liebe im ersten Liedsatz aus der Perspektive des verschmähten Liebhabers und im zweiten aus Sicht der Dame sowie die antithetische Ausgestaltung zwischen Liebe und Zorn, auch wenn das klar bestimmbare Geschlecht des jeweiligen Sprechers bzw. der jeweiligen Sprecherin fehlt. Für das erste Madrigal zeigt sich eine etwas variierte Gliederung, indem Haßler die Phrase ‚brennen, aber nicht lieben' auf die ersten beiden deutschen Textverse ausdehnt. Den italienischen Versen zwei bis sechs entsprechen die deutschen Verse drei bis sechs, in denen die vormals Ge-

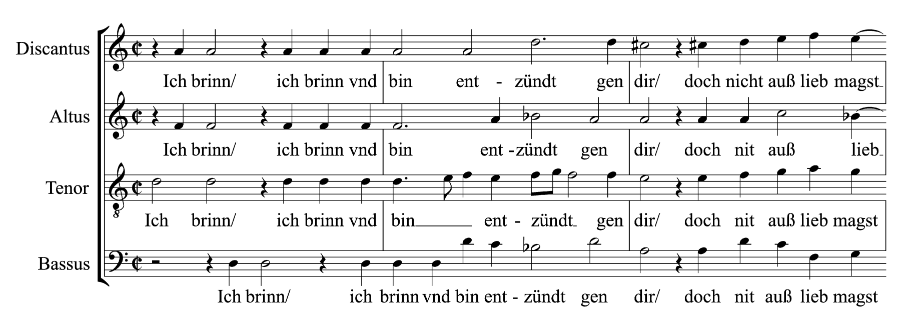
179 Katharina Müller spricht an dieser Stelle von strengen Knittelversen, was insofern nicht ganz korrekt ist, weil der Knittelvers ein ursprünglich deutsches literarisches Versmaß aus dem 15. bis frühen 17. Jahrhundert darstellt, das in dramatischen, narrativen und lyrischen Texten verwendet wurde, die nicht gesungen wurden, vgl. dies.: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 47 sowie Johannes Rettelbach: Art. „Knittelvers". In: RLW[3], Bd. 2 (2007), S. 278–280.

180 Vgl. für die folgenden Ausführungen zu Guarinis Madrigal Leuchtmann: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Musik der bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos, S. XII–XVI.

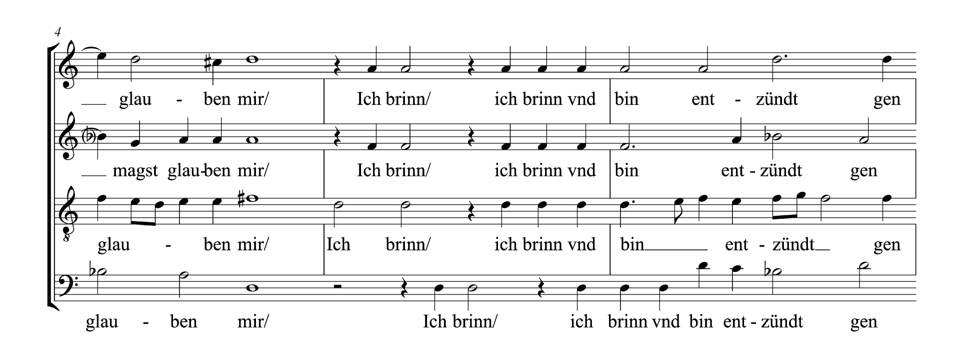
liebte angeklagt und geschmäht wird. Der letzte wiederum antithetisch gebaute italienische Vers wird auf zwei deutsche Verse erweitert, um das Brennen aus Zorn und nicht mehr aus Liebe direkt auszusprechen.

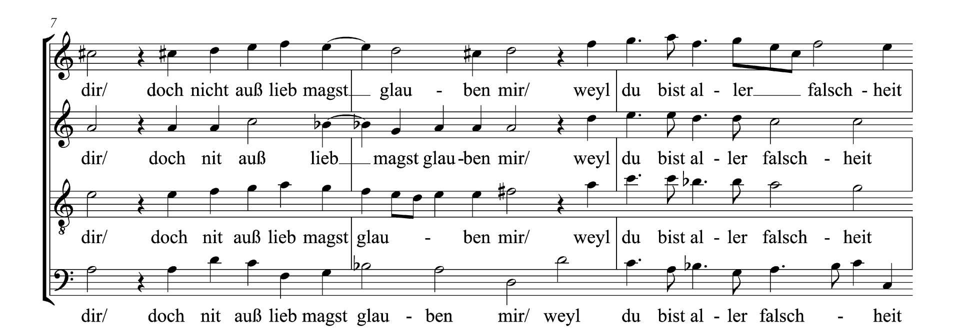
Auch im zweiten Text steht der Gegensatz zwischen treuer und unbeständiger Liebe im Mittelpunkt, aber die antithetische Struktur von ‚brennen und vereisen' wird ausgespart. Stattdessen wird die Formel von ‚brennen aus Liebe vs. brennen aus Zorn', die am Ende des ersten Gedichts als Fazit steht, wieder aufgenommen und ausgeführt. Statt Anklage werden hier vielmehr die Vorwürfe der Geliebten an ihren früheren Liebhaber ausgedrückt; „lieb vnd gunst" (V. 5) werden „zorn vnd brunst" (V. 6) gegenüber gestellt. Wie bei Tasso kommt die Dame zu dem Schluss, dass „brinn vnd zürne" (V. 7), also brennen und zürnen, ähnlich wenig wert seien und sie deshalb beide Emotionen missachtet.

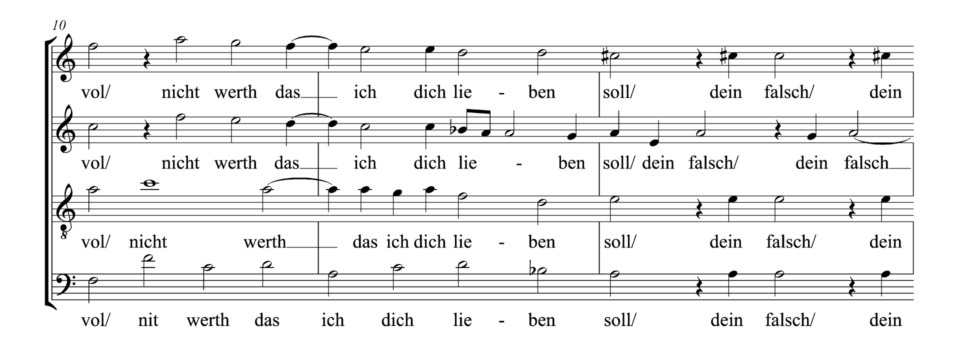
Hans Leo Haßler vertont beide Texte als vierstimmige Madrigale mit abwechselnd komplexen polyphonen und homophonen Passagen, die klar auf den emotionalen Gehalt des Textes ausgerichtet sind. Die dargestellten Affekte werden zusätzlich mit musikalischen Mitteln ausgedeutet. Katharina Müller formuliert das wie folgt: „Das Madrigal ‚transportiert' den Text nicht nur, es versucht vielmehr, dessen Inhalt auch klanglich auszudrücken."[181] Beide Liedsätze sind dreiteilig angelegt und besitzen die Form AABCC: Teil A umfasst jeweils die ersten beiden Verse, die zweimal wiederholt werden, B entspricht den Versen drei bis sechs, die lediglich einmal musiziert werden, und C enthält die beiden letzten Verse sieben und acht, die wiederum wiederholt werden; dabei wechselt das Metrum aus einem zweizeitigen in ein dreizeitiges. Beim ersten Madrigal Nr. 7 „Ich brinn/ vnd bin entzündt gen dir" geschieht dieser Metrumwechsel nur für den ersten Teil des achten Verses „sonder auß zoren"; in der Antwort Nr. 8 „Brinn vnd zürne nur jmmer fort" wechselt das Metrum für den gesamten C-Teil, also die letzten beiden Verse, um in der zweiten Wiederholung in das zweizeitige Metrum zurückzukehren. Dem Ende dieser beiden eng miteinander verknüpften Liedsätze wird damit besonderes Gewicht verliehen.

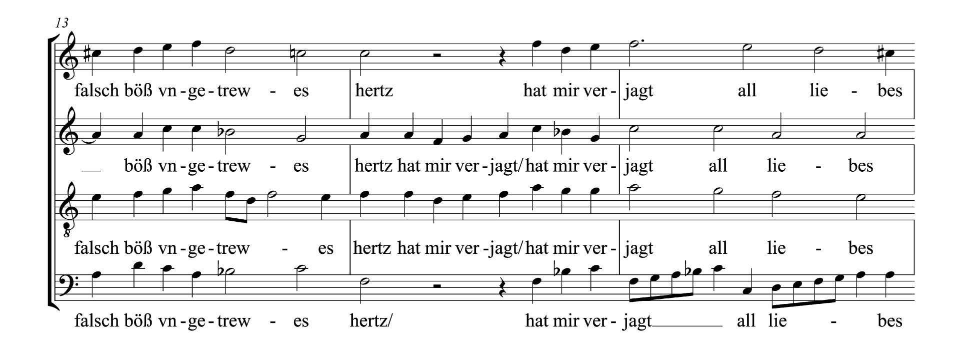


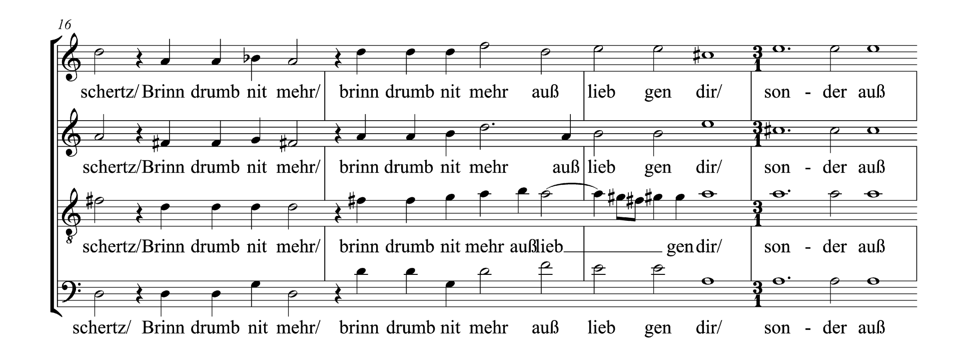
181 Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 62.

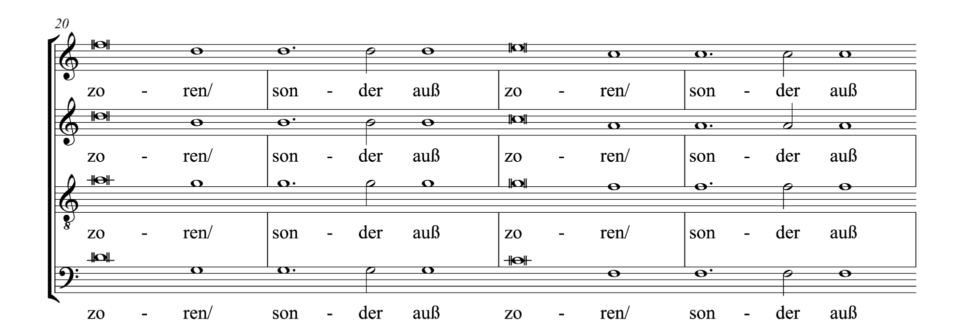

4
glau - ben mir/ Ich brinn/ ich brinn vnd bin ent - zündt gen
magst glau-ben mir/ Ich brinn/ ich brinn vnd bin ent - zündt gen
glau - ben mir/ Ich brinn/ ich brinn vnd bin ent - zündt gen
glau - ben mir/ Ich brinn/ ich brinn vnd bin ent - zündt gen

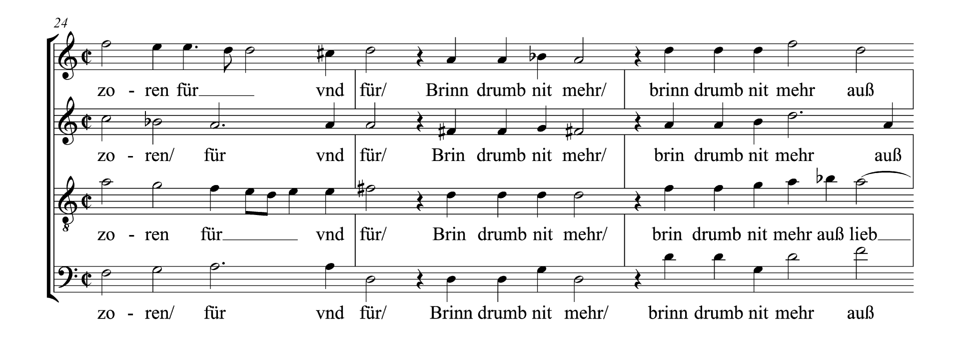

7
dir/ doch nicht auß lieb magst glau - ben mir/ weyl du bist al - ler falsch - heit
dir/ doch nit auß lieb magst glau-ben mir/ weyl du bist al - ler falsch - heit
dir/ doch nit auß lieb magst glau - ben mir/ weyl du bist al - ler falsch - heit
dir/ doch nit auß lieb magst glau - ben mir/ weyl du bist al - ler falsch - heit

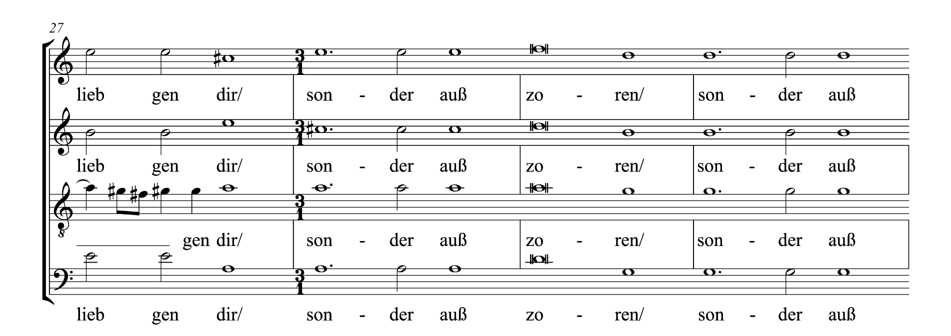

10
vol/ nicht werth das ich dich lie - ben soll/ dein falsch/ dein
vol/ nicht werth das ich dich lie - ben soll/ dein falsch/ dein falsch
vol/ nicht werth das ich dich lie - ben soll/ dein falsch/ dein
vol/ nit werth das ich dich lie - ben soll/ dein falsch/ dein

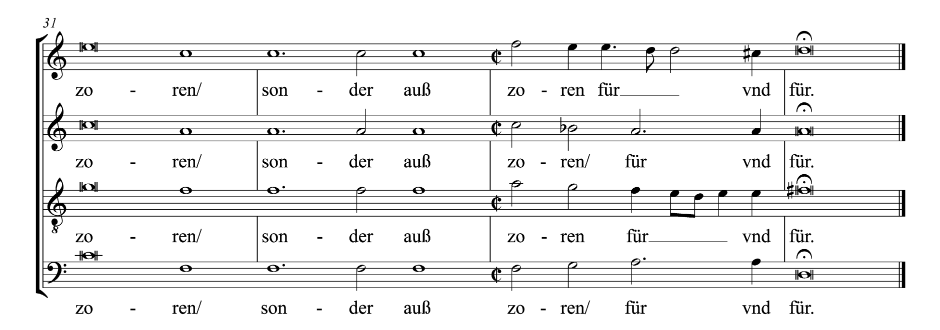

13
falsch böß vn - ge - trew - es hertz hat mir ver - jagt all lie - bes
böß vn - ge - trew - es hertz hat mir ver - jagt/ hat mir ver - jagt all lie - bes
falsch böß vn - ge - trew - es hertz hat mir ver - jagt/ hat mir ver - jagt all lie - bes
falsch böß vn - ge - trew - es hertz/ hat mir ver - jagt all lie - bes


16
schertz/ Brinn drumb nit mehr/ brinn drumb nit mehr auß lieb gen dir/ son - der auß
schertz/Brinn drumb nit mehr/ brinn drumb nit mehr auß lieb gen dir/ son - der auß
schertz/Brinn drumb nit mehr/ brinn drumb nit mehr auß lieb gen dir/ son - der auß
schertz/ Brinn drumb nit mehr/ brinn drumb nit mehr auß lieb gen dir/ son - der auß


20
zo - ren/ son - der auß zo - ren/ son - der auß
zo - ren/ son - der auß zo - ren/ son - der auß
zo - ren/ son - der auß zo - ren/ son - der auß
zo - ren/ son - der auß zo - ren/ son - der auß


24
zo - ren für vnd für/ Brinn drumb nit mehr/ brinn drumb nit mehr auß
zo - ren/ für vnd für/ Brin drumb nit mehr/ brin drumb nit mehr auß
zo - ren für vnd für/ Brin drumb nit mehr/ brin drumb nit mehr auß lieb
zo - ren/ für vnd für/ Brinn drumb nit mehr/ brinn drumb nit mehr auß


27
lieb gen dir/ son - der auß zo - ren/ son - der auß
lieb gen dir/ son - der auß zo - ren/ son - der auß
gen dir/ son - der auß zo - ren/ son - der auß
lieb gen dir/ son - der auß zo - ren/ son - der auß



Notenbeispiel 18: Hans Leo Haßler: *Neüe Teütsche gesang* (1596), Nr. 7 „Ich brinn/ vnd bin entzündt gen dir".

Von der Anlage sind die beiden Madrigale eher homophon gestaltet. Dies zeigt sich an einer überwiegend syllabischen Textdeklamation mit wenigen Melismen, die an den Stellen, an denen sie auftreten, umso wirkungsvoller sind und den Textgehalt exponiert verklanglichen. Aufgelockert wird der homophone Satz im ersten Madrigal durch kurze imitatorische Passagen wie zur Textzeile „dein falsch böß vngetrewes hertz" (Nr. 7, M. 12f.). Melodische Textausdeutung hingegen tritt beispielsweise auf, wenn in der Bassus-Stimme zwei aufwärts führende Achtelskalen über den Ambitus einer Quinte das Jagen in der Zeile „hat mir verjagt all liebes schertz" (Nr. 7, M. 15) illustrieren. Als letztes Beispiel seien die Quint- und Oktavparallelen zwischen Discantus, Tenor und Bassus genannt, welche nach den Regeln der Harmonielehre verboten sind, da sie aufgrund des besonders hohen Verschmelzungsgrades im Klang die Eigenständigkeit der Stimmen gefährden.[182] Indem dieses musiktheoretische Element für die Textzeile „weyl du bist aller falschheit vol" (Nr. 7, M. 9) im ersten Madrigal zum Einsatz kommt, wird die Falschheit auch satztechnisch vollzogen.

Hans Leo Haßler übertrug in seinen *Neüen Teütschen gesang* die italienische Gattung Madrigal in die deutsche Liedkunst und verband sie mit Gattungsmerkmalen der Canzonetta. Auch der Titelzusatz „nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten" verweist darauf, dass Madrigale und Canzonetten in der Sammlung vertreten sind und keine klare Abgrenzung vorhanden ist, sondern sich die beiden Gattungen annähern.[183] Für sein Ziel, italienische Liedformen für eine deutschsprachige Rezeption zu erschließen, verschmolz Hans Leo Haßler italienische und deutsche Liedkulturtraditionen und entwickelte diese weiter.

182 Vgl. Claudia Palisca/Werner Krützfeld: Art. „Kontrapunkt". In: MGG², Sachteil 5 (1996), Sp. 596–628, hier Sp. 607f.

183 Vgl. Müller: Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang*, S. 68f.

Melchior Franck: „Ein Mägdlein jung gefelt mir wol" (1602)
Die Implementierung italienischer Elemente in die deutschsprachige Dichtung lässt sich nicht nur formal darstellen, sondern zeigt sich auch im Spiel mit neuen Motiven, Themen und Konzepten wie beispielsweise dem Petrarkismus. Mit seiner Liebeslyrik prägte der Petrarkismus die europäische Dichtung maßgeblich in der Renaissance und darüber hinaus: „Besonders charakteristisch sind die antithetische Gestaltung der schmerzhaft-unerfüllten Liebe in einem Spannungsfeld von Affekt und Norm sowie der Schönheitspreis mittels typischer Motive (Augen, Haare, Hand, Spiegel, Kamm, Schleier, Orte der Liebesbegegnung) und stilistischer Verfahren."[184]

Der Liedsatz „Ein Mägdlein jung gefelt mir wol" von Melchior Franck bietet hierfür ein außergewöhnliches Beispiel: Der Komponist griff für sein Werk auf genuin deutsche Traditionen zurück und bediente sich auch petrarkistischer Elemente – dies ist insofern aufschlussreich, da die Forschung bislang über die Anfänge des Petrarkismus in der deutschsprachigen Dichtung der Frühen Neuzeit noch keine eindeutigen Aussagen treffen kann. Zudem ergänzt die folgende Analyse die bereits vorgestellten Beispiele zu formaler Vielfalt im ausgehenden 16. Jahrhundert um eine inhaltlich-motivische Perspektive.[185]

Melchior Franck (um 1579–1639) veröffentlichte 1602 in Nürnberg mit den *Musicalischen Bergkreyhen* seine erste weltliche Liedsammlung.[186] Die Musik diente dem Menschen „zu fröligkeit vnd erquickung auß sonderer schickung Gottes" und „der Bergleut Gesang vnd Reyhen beydes [sind] der Wort vnd Melodeyen halben zum Musiciren gantz bequem" – so begründete Franck in der Widmungsrede die Wahl der Bergreihen als Gattung für seine Kompositionen (zur Gattung der Bergreihen vgl. Kap. 2.1.2).[187]

Bei Francks *Musicalischen Bergkreyhen* liegt den Liedsätzen zumeist ein akkordisches Gerüst zugrunde, der aber von dem *contrapuncto colorato* wie im Ti-

184 Thomas Borgstedt: Art. „Petrarkismus". In: RLW^3, Bd. 3 (2007), S. 59–62, hier S. 59.

185 Die folgende Untersuchung zu Melchior Francks Liedsatz wurde von der Verfasserin bereits an anderer Stelle publiziert, zielte dort aber auf das weltliche deutschsprachige Liedschaffen des Komponisten Melchior Franck; vgl. Renno: Melchior Francks (um 1579–1639) weltliches deutschsprachiges Liedschaffen zu Beginn des 17. Jahrhunderts.

186 Zu Melchior Franck und einer kurzen Charakterisierung vgl. Kap. 5.3.4. Der Begriff „Volksliedbearbeitungen" wie in der MGG wird hier bewusst nicht verwendet, da der Ausdruck ‚Volkslied' retrospektiv ist und einen höchst problematischen Diskurs aufruft, vgl. Kap. 1.1; vgl. im Gegensatz dazu Markus Rathey: Art. „Franck, Melchior". In: MGG^2, Personenteil 6 (2001), Sp. 1623–1633, hier Sp. 1631.

187 Franck: Musicalischer Bergkreyhen (1602), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^r.

tel formuliert verdeckt wird.[188] Die 21 vierstimmigen Liedsätze sind überwiegend Bearbeitungen älterer Textvorlagen, mit denen Melchior Franck sich in besonderer Weise auf das Liedgut der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bezog.[189] Für 16 Liedsätze lassen sich Text- und Melodiekonkordanzen feststellen, die mit Peter Schöffers der Jüngere Liederbuch 1513 vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis zu zeitgenössischen Vertonungen wie beispielsweise Liedsammlungen von Nikolaus Zangius reichen.[190] Hinsichtlich der formalen Gestaltung der Liedsammlung zeigt sich eine Zweiteilung: 13 Liedsätze weisen die Kanzonenstrophe auf (Nr. I, II, IIII, V, VII, IX, XIII, XIIII, XV, XVII, XVIII, XX, XXI). In den übrigen Kompositionen wird der Text meist in einer fortlaufenden Melodie – ohne Unterbrechungen beispielsweise durch eine Wiederholung – durchgesungen (Nr. III, VI, VIII, X, XI, XII, XVI, XIX).

Einheitlich hingegen ist die Grundanlage aller Lieder, die auch programmatisch im Titel benannt wird: Der Tenor intoniert solistisch die Melodie mit einem bis zwei Textversen, die dann im vierstimmigen Satz fortgeführt wird (*Musicalischer Bergkreyhen/ in welchen allweg der Tenor zuvorderst intonirt, in contrapuncto colorato auff vier Stimm gesetzt*).[191] Die ursprüngliche Funktion des intonierenden Tenors lag in der improvisatorischen Praxis der Bergreihen als geselliger Musizierweise; der Tenor fordert die anderen Stimmen auf diese Weise unter der Angabe der Textmarke und des Tons auf, zum gegebenen Cantus firmus zu improvisieren.[192] Alle Liedsätze sind Strophenlieder im Umfang von zwei bis vier Strophen.[193]

188 Franck: Musicalischer Bergkreyhen/ in welchen allweg der Tenor zuvorderst intonirt, in contrapuncto colorato auff vier Stimm gesetzt (1602).

189 Vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 59 und 86.

190 Vgl. Schöffer d. J.: [Lieder für 3–4 Stimmen] (1513) sowie Nikolaus Zangius: Lustige Newe Deutsche Weltliche Lieder vnd Quodlibeten. Berlin 1620. Einen der ältesten Texte verarbeitete Franck in der Liebesklage Nr. XVIII „So wünsch ich jhr ein gute nacht/ bey der ich war alleine“: Bereits Peter Schöffer der Jüngere druckte ihn in seinem Liederbuch (Nr. 32), und noch über hundert Jahre später vertonte Nikolaus Zangius ihn in seinen *Lustigen Newen Deutschen Weltlichen Liedern* (Nr. 20). Keine Konkordanzen finden sich zu den Liedsätzen Nr. I, III, XI, XIII und XVII.

191 Vgl. Hübsch-Pfleger: Das Nürnberger Lied im deutschen Stilwandel um 1600, S. 78.

192 Franck knüpfte mittels dieses „responsoriale[n] Verhältnis[ses]“ an eine gemeinsame Musizierweise an, wie sie auch aus der Gegenüberstellung der von einem einzelnen Sänger vorgetragenen Liedzeile oder -strophe mit dem chorischen Refrain verbreitet war. Zudem versuchte er, durch die Integration von klanglichen Härten, Quintparallelen und frei eintretenden Dissonanzen in seine Vertonungen improvisiertes mehrstimmiges Singen zu imitieren; vgl. Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600, S. 100–102.

193 Ein Liedsatz mit zwei Strophen, 14 Liedsätze mit je drei Strophen und sechs Liedsätze mit je vier Strophen, vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 216f.

Als Faktur der Sätze ist ein akkordisch-homophones Grundgerüst erkennbar, das polyphon-kontrapunktisch koloriert und mit zahlreichen Melismen verziert wird. Thematisch werden die Bergreihen durch Heterogenität charakterisiert: ein programmatisches Loblied auf das Bergwerk (Nr. I) eröffnet die Sammlung, darauf folgen insgesamt 16 Liebeslieder, eine moralisierende Zeitklage (Nr. V), ein Spottlied (Nr. X) sowie zwei Mahnungen bzw. Warnungen (Nr. XIII, XXI). Das Spottlied Nr. X „Ein Mägdlein jung gefelt mir wol" illustriert die formale, inhaltliche und musikalische Vielfalt der Bergreihen exemplarisch. Den Liedtext könnte Melchior Franck aus Nicolaus Rosthius' Galliardensammlung von 1593 übernommen haben:[194]

Nr. X.

1. Ein Mägdlein jung gefelt mir wol/
Von Jaren alt/ weiß wie ein kol/
schön wie ein Rab/ jhr gelbes haar/
triftunckel sind jhr äuglein klar.

2. Jhr stirn rund wie ein gfalten rock/
Feist aufgedört/ jhr bäcklein schmuck/
blauroth ist jhr das Mündlein weiß/
schön heßlich ich sie schilt vnd preiß.

3. Schneeweiß sind jhre schwartze händ/
Wie eine Schneck/ im gang behend/
wie ein ketten hund freundlich redt/
saw höflich wo sie geht vnd steht.

4. Ein solches Mägdlein het ich gern/
Nah bey jhr z'seyn/ sehr weit vnd ferr/
sie offt zu hertzen nimmer mehr/
Gott nem sie bald ist mein beger.[195]

Das ironische Liebeslied besteht aus zahlreichen Antithesen und umreißt das petrarkistische Liebeskonzept in einer satirischen Spielart:[196] In den ersten drei Strophen beschreibt ein männliches Sprecher-Ich sein weibliches Gegenüber als

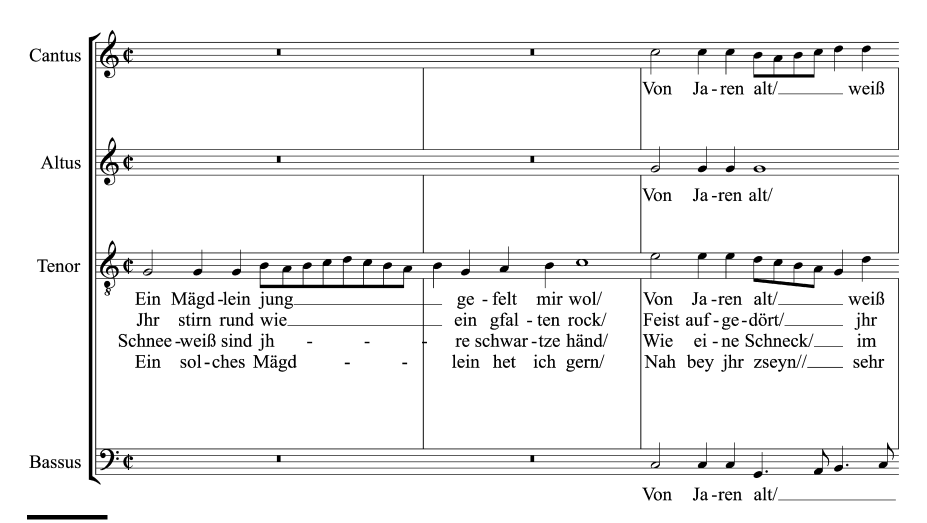
194 Vgl. Rosthius: XXX. Newer lieblicher Galliardt: mit schönen lustigen Texten (1593), Nr. 6. Eine weitere Konkordanz findet sich in Nikolaus Zangius: Kurtzweilige Newe Teutsche Weltliche Lieder mit vier Stimmen componirt. Köln 1603, Nr. 13. Einen ähnlichen Text vertonte auch Christenius: Gülden Venus Pfeil (1619), Nr. XVIII; vgl. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 96f.

195 Franck: Musicalischer Bergkreyhen (1602), Tenor-Stimmbuch, Nr. X, Bl. B4^{v}.

196 Vgl. Aloys Obrist: Melchior Franck. Ein Beitrag zur Geschichte der weltlichen Composition in Deutschland in der Zeit vor dem 30jährigen Krieg. Berlin 1892, S. 20f. sowie Bruns: Das deut-

hässliche, garstige, alte Frau. Die äußerlichen Attribute wie beispielsweise „gelbes haar" (I, 3), „triftunkel [...] äuglein" (I, 4), faltige Stirn (II, 1), aufgedunsenes Gesicht (II, 2), schmutzige Hände (III, 1), behäbige und langsame Bewegungen (III, 2) spiegeln sich in ihren Charaktereigenschaften – Freundlichkeit wie ein „ketten hund" (III, 3) und „saw höflich" (III, 4) – und gipfeln in der vierten Strophe im Wunsch des männlichen Sprecher-Ichs, möglichst viel Distanz und Abstand zur Angebeteten zu haben (IV, 2, 3), und in der Hoffnung auf ihren baldigen Tod (IV, 4).

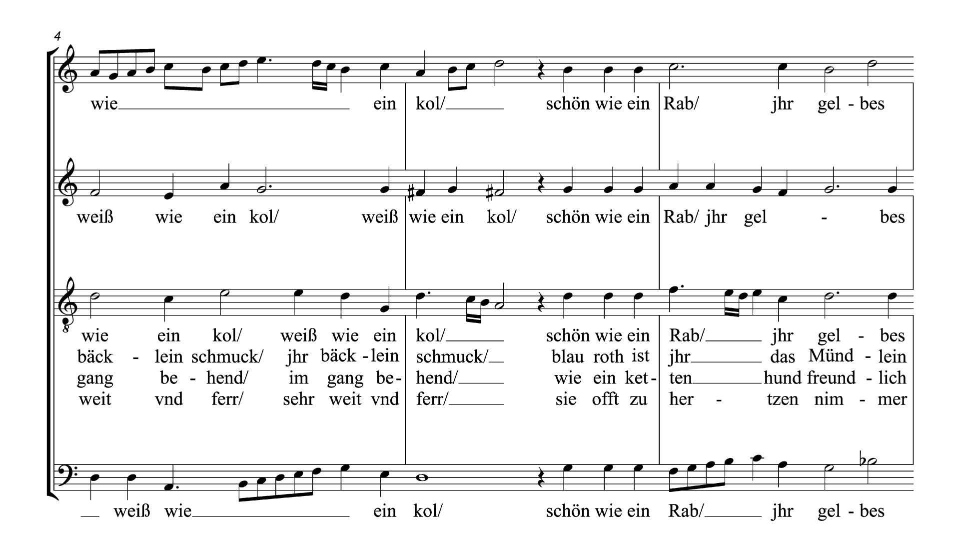
Formal lässt sich „Ein Mägdlein jung gefelt mir wol" als Liedsatz beschreiben, der aus vier Volksliedstrophen mit jeweils zwei Reimpaaren aus jambischen Vierhebern mit durchgängig männlicher Kadenz besteht.[197] Die Art und Weise der Textbehandlung dokumentiert eine ausgeprägte Sprachauffassung, bei der die Kongruenz von Vers- und Taktakzent, ein relativ regelmäßig alternierendes Metrum, ein deutlich akzentuierendes Versmaß und eine klare Form größtenteils vorhanden sind, und die sinngemäße Deklamation grundlegend ist.[198] Musikalisch handelt es sich um einen schlichten vierstimmigen Liedsatz für Cantus, Altus, Tenor und Bassus:

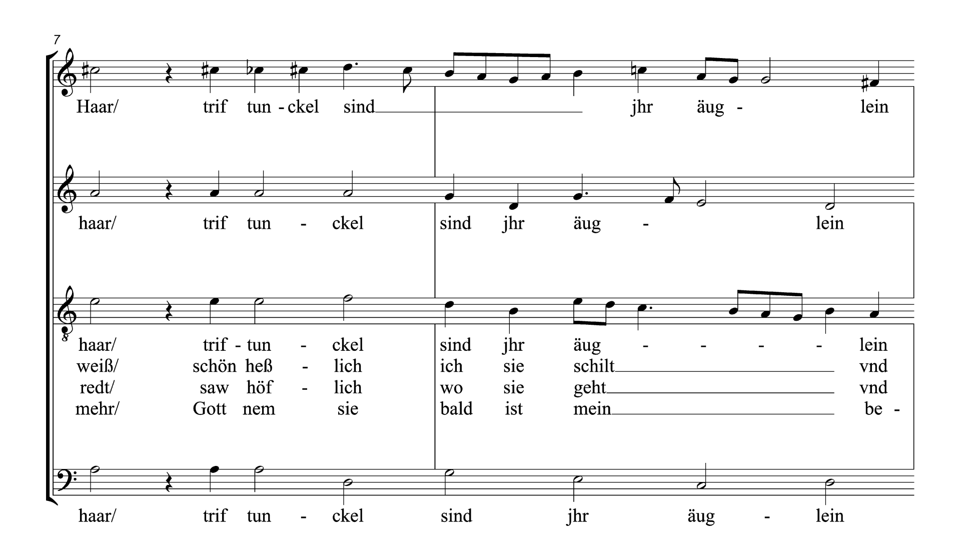


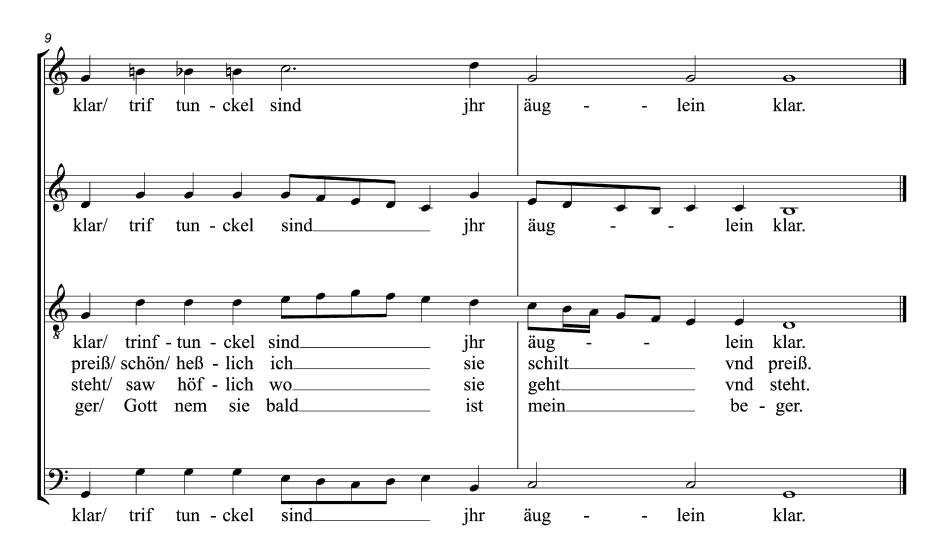
sche weltliche Lied von Lasso bis Schein, S. 97. Obrist und Bruns sprechen von Antipetrarkismus. Dieser Begriff ist umstritten, vgl. die Diskussion bei Thomas Borgstedt: Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte (Frühe Neuzeit 138). Tübingen 2009, S. 298f.

197 Vgl. Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen, S. 208. Es handelt sich um die häufigste deutsche Strophenform: Vierzeiler 4.58.

198 Damit erweist sich Aloys Obrists Aussage als nicht haltbar: „Es ist fast überflüssig zu sagen, dass wir uns noch in der Zeit der Zählungen nach Hebungen und Senkungen resp. der Meistersingerischen Sylbenzählung befinden, da Franck in der Zeit nach 1624 keine weltliche [sic] Lieder mehr komponierte." Ders.: Melchior Franck, S. 12f.


4
wie ein kol/ schön wie ein Rab/ jhr gel - bes
weiß wie ein kol/ weiß wie ein kol/ schön wie ein Rab/ jhr gel - bes
wie ein kol/ weiß wie ein kol/ schön wie ein Rab/ jhr gel - bes
bäck - lein schmuck/ jhr bäck - lein schmuck/ blau roth ist jhr das Münd - lein
gang be - hend/ im gang be- hend/ wie ein ket- ten hund freund - lich
weit vnd ferr/ sehr weit vnd ferr/ sie offt zu her - tzen nim - mer
weiß wie ein kol/ schön wie ein Rab/ jhr gel - bes


7
Haar/ trif tun - ckel sind jhr äug - lein
haar/ trif tun - ckel sind jhr äug - lein
haar/ trif - tun - ckel sind jhr äug - - - - - lein
weiß/ schön heß - lich ich sie schilt vnd
redt/ saw höf - lich wo sie geht vnd
mehr/ Gott nem sie bald ist mein be -
haar/ trif tun - ckel sind jhr äug - lein



Notenbeispiel 19: Melchior Franck: *Musicalischer Bergkreyhen* (1602), Nr. X „Ein Mägdlein jung gefelt mir wol".

Der Tenor intoniert jeweils den ersten Textvers in allen vier Strophen solistisch; die übrigen Stimmen singen im vierstimmigen fortlaufenden Satz den Text durch. Wiederholungen gibt es lediglich im Tenor in der zweiten Textzeile, und die letzte Textzeile wird jeweils von allen Stimmen bekräftigend und auf einer Tonstufe tiefer sequenziert wiederholt. Die Charakteristika eines Bergreihens mit erkennbar akkordisch-homophonem Grundgerüst und polyphon-kontrapunktischer Verzierung sowie einer versweisen Vertonung mit deutlich gegliederten Phrasen durch gemeinsame Kadenzen, Pausen und neue Einsätze sind deutlich zu erkennen: Das Grundgerüst wird beispielsweise in der Bassus-Stimme überwiegend durch Grundakkorde sichtbar (M. 6f.), und Pausen in allen Stimmen setzen Zäsuren zwischen die Textzeilen (M. 4 und 6). Zahlreiche Achtelbewegungen in Terz- und Sextparallelen sowie synkopierte Vorhalte wie beispielsweise der Quartvorhalt im Cantus (M. 7) oder auch die plagale Schlusskadenz, also das Erreichen der Grundtonart, der Tonika, von der vierten Stufe, der Subdominante bzw. der Unterdominante, verweisen auf die ausgeschmückte und verzierte Satzweise, auf Francks *contrapuncto colorato*.

Besonders kunstvoll werden die ersten beiden Wörter der jeweils vierten Zeile ausgestaltet, indem Franck die Ausdrücke „triftunckel" (I, 4), „schön heßlich" (II, 4), „saw höflich" (III, 4) und „Gott nem sie" (IV, 4) mit einer chromatischen Wendung ‚cis – c – cis' in M. 6 und wiederholt einen Ganzton tiefer ‚h – b – h' in M. 8 im Cantus illustriert, welche die Oxymora in der zweiten und dritten Strophe

spiegelt – literarische und musikalische Stilmittel werden verknüpft und treiben die ironische Aussage des Liedes wirkungsvoll auf die Spitze.[199]

Melchior Franck bewies Traditionsbewusstsein, indem er auf ältere Texte des 16. Jahrhunderts zurückgriff und diese in seinen *Bergkreyhen* 1602 neu vertonte. Mit den Motiven eines petrarkistischen Liebeskonzept spielte Franck virtuos auf ironische Weise. Petrarkistische Tendenzen und deren satirische Inversionen waren allerdings rein inhaltlich betrachtet um 1600 nichts Neues, sondern ließen sich vielmehr mit Phänomenen verbinden, die weit zurückreichen (z. B. bis zu Oswald von Wolkenstein). Es steht zu vermuten, dass es sich hier um eine genuin deutsche Tradition handelte, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts die neuen italienischen Formen bereitwillig aufnahm, und nicht um Motive, die ausschließlich dem Antipetrarkismus als italienischer Strömung zuzuordnen sind.[200]

4.2.3 Innovativer Umgang mit Übersetzungen: Abraham Ratz, Valentin Haußmann, Johannes Jeep

Wie oben ausgeführt, zeigt sich in den Übersetzungen und Übertragungen italienischer Liedsätze eine bestimmte Entwicklung: Zuerst wurden Villanellen und Canzonetten übersetzt, dann folgten Madrigale, die aufgrund ihrer komplexen Struktur und subtilen Wort-Ton-Beziehung schwieriger in der Zielsprache nachzuahmen und dementsprechend diffiziler zu übersetzen waren.[201] In den 1580er und 1590er Jahren erschienen die parallele Edition von Giovanni Battista Pinello de Ghirardi und die zweisprachige Publikation von Cesare de Zacharia. Die ersten Übersetzungen italienischer Liedsätze von deutschen Komponisten fertigte Abraham Ratz mit seinen zwei Bänden *Threni amorvm* (1595) an, in denen er *canzone* von Jacob Regnart (1574 und 1581) übersetzte. Erweisen sich die deutschen Übersetzungen der Liedsammlungen Pinello de Ghirardis und Zacharias noch als sehr wortgetreu und textnah, treten bereits bei Abraham Ratz freiere Übertragungen auf, um den Schwierigkeiten der Übersetzungen durch ihre enge Bindung an die metrische Form des Originals zu entgehen.[202]

Innerhalb der oben aufgelisteten italienisch-deutschen Übersetzungen lässt sich im Laufe des Zeitraums zwischen etwa 1595 und etwa 1615 eine grundlegende Entwicklung nachverfolgen: Die Liedsammlungen benennen ihre Vorlage explizit

199 Lini Hübsch-Pfleger bezeichnet diese Stelle als „der einzige Fall echter Chromatik in den weltlichen Liedern Francks“, dies.: Das Nürnberger Lied im deutschen Stilwandel um 1600, S. 78.

200 Um diese Fragestellung abschließend zu beantworten, wäre eine eigene Studie erforderlich.

201 Vgl. Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 191.

202 Vgl. im Hinblick auf die Canzonetten Dürr: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied im Ausgang des XVI. Jahrhunderts, S. 88.

im Titel und behalten die musikalische Gestaltung in Form des Notensatzes bei, die italienischen Liedtexte hingegen werden teilweise sehr frei in die deutsche Sprache übertragen – die Grenzen zwischen Übersetzung, Übertragung und Neutextierung sind fließend. Diese Tendenz hin zu immer freieren Neutextierungen wird im Folgenden anhand von drei Beispielen nachgezeichnet, bei denen in den Paratexten der jeweiligen Sammlungen explizit auf ihre italienischen Vorlagen verwiesen wird: Liedsatz Nr. X „Ich sing ich spring für freud/ zu diser stunden" (1595) von Abraham Ratz, Nr. I „Vmb deinent willn brinn ich inn heissen flammen" (1606) von Valentin Haußmann und Johannes Jeeps Stück Nr. XIII „Was thust du auß dir machen?" (1610).

Abraham Ratz: Nr. X „Ich sing ich spring für freud/ zu diser stunden" (1595)

Über Abraham Ratz (um 1600) ist lediglich bekannt, dass er 1595 italienische fünfstimmige Lieder Jacob Regnarts mit neuen deutschen Texten herausgab.[203] Aus den Titelblättern der beiden Bände *Threni amorvm* lässt sich sein Wirken als ‚Musicus' im protestantischen Naumburg an der Saale erschließen. Mit den Widmungen huldigte Ratz den in und um Naumburg herrschenden Adelsgeschlechtern. Der zweite Band ist unter anderem den Söhnen der adligen Herrscher gewidmet – Ratz publizierte seine Übertragungen als Anregungen zum Musizieren: „zu solchem *exercitio Musico* desto mehr vrsach vnd anreitzung hetten".[204] Im Titel verweist der Übersetzer mit den fünfstimmigen Liedern des „hochberümbten Jacobo Regnarto tc. hiebevohrn in Wällischer sprachen gesatzt" auf seine Vorlage, die leicht zu ermitteln ist: Es handelt sich um *Il primo libro delle canzone italiane* und *Il secundo libro delle canzone italiane* von Jacob Regnart, 1574 und 1581 in Nürnberg erschienen.[205]

Bereits im Titel benennt Abraham Ratz seine Bearbeitungsstrategie der Regnartschen italienischen Liedsätze, welche aus der Unterlegung mit deutsch-

203 Vgl. Abraham Ratz (Hrsg.): Threni amorvm. Der erste Theil Lustiger weltlicher lieder. Nürnberg 1595 sowie ders.: Threni amorvm. Der ander Theil Lustiger weltlicher lieder. Nürnberg 1595. Im ersten Teil sind zudem von Abraham Ratz ein lateinisches Lobgedicht an die Leser, eine lateinische Lobrede an Jacob Regnart sowie zwei lateinische Epigramme auf Abraham Ratz von Tobias Scultetus und Seth Calvisius, im zweiten Teil vier lateinische Epigramme auf Abraham Ratz von Bernhard Praetorius, Johannes Koch, Laurentius Stiphelius und Petrus Bobbius enthalten (jeweils nur im Tenor-Stimmbuch abgedruckt).

204 Ratz: Threni amorvm. Der ander Theil Lustiger weltlicher lieder (1595), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{v}. Hervorhebung im Original.

205 Der erste Band ist Kaiser Rudolph II. von Österreich (1552–1612) gewidmet, 1574 noch Prinz von Österreich und König von Ungarn, der zweite enthält eine Dedikation an Georg IV. Graf von Montfort und Herr von Bregenz, Tettnang und Argen (geb. 1554).

sprachigen Texten unter Beibehaltung der musikalischen Sätze besteht. Intendiert ist eine vokal-instrumental gemischte Rezeption „in guten Gesellschaften“.[206] In der Widmungsrede zum ersten Band begründet der Übersetzer die deutschen Textunterlegungen mit dem Ziel, die Rezeption der Lieder auch denjenigen zu ermöglichen, die der italienischen Sprache nicht mächtig sind, und legt im weiteren Verlauf seine übersetzungstheoretischen Kriterien dar (vgl. Kap. 5.2.2). Ratz überträgt die Texte Regnarts sinngetreu („Nun bin ich zwar *in ipsa materia & sensu* verbliben“) und orientiert sich an der deutschen Lexik, Metrik und Prosodie, um dem Sprachfluss der deutschen Sprache gerecht zu werden („vnd meine teutschen *Textus* nichts minders als die *nativi* sein lieblich vnter die noten fliessen mügen“) und die Kompositionen nicht an die neuen sprachlichen Gegebenheiten des Deutschen anzupassen („kein einige *Nota* nicht *resolviret* werden dürffen/ sondern die *composition* durchauß richtig vnd vnverendert bliben“).[207]

Die beiden Teile der *Threni amorvm* umfassen insgesamt 34 Liedsätze (16 im ersten, 18 im zweiten Teil; im ersten Teil ist der Liedsatz IX zweiteilig). Abraham Ratz unterlegte die musikalischen Sätze mit deutschsprachigen Texten und variierte dafür die Strophenformen: Bemerkenswert ist dies vor allem im ersten Teil bei den schlichten dreizeiligen Strophen, die Ratz um eine vierte Zeile erweiterte.[208] Indem die musikalische Wiederholung der ersten italienischen Textzeile mit neuem deutschsprachigem Text unterlegt wird, entstehen in der deutschen Strophenform zwei Verse, die einem Vers in der italienischen Strophenfassung entsprechen; dies stellt eine formale Erweiterung dar.[209] Im zweiten Teil der *Threni*

---

206 Ratz: Threni amorvm. Der erste Theil Lustiger weltlicher lieder […] das sie in guten Gesellschafften/ nicht allein auff allerley Instrumenten/ sondern auch mit menschlicher stimm gar zierlich vnd ahnmütig zugebrauchen (1595) sowie ders.: Threni amorvm. Der ander Theil Lustiger weltlicher lieder […] das sie in guten Gesellschafften/ nicht allein auff allerley Instrumenten/ sondern auch mit menschlicher stimm gar zierlich vnd ahnmütig zugebrauchen (1595), jeweils Titelseite.

207 Ratz: Threni amorvm. Der erste Theil Lustiger weltlicher lieder (1595), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2[r]. Hervorhebungen im Original.

208 Drei Ausnahmen gibt es im ersten Teil: In der deutschen Fassung des Liedsatzes Nr. II wird die Wiederholung der ersten Textzeile mit neuem Text erweitert; die zweite Textzeile ist im Italienischen in vier Phrasen gegliedert, die im Deutschen lediglich mit drei Phrasen übertragen werden, von denen eine wiederholt wird. Nr. IX und XVI enthalten keine zusätzlichen Textzeilen.

209 Walther Dürr vermutet bei Ratz eine Annäherung der madrigalischen Form an die deutsche Barform, sodass die beiden unterschiedlich textierten Stollen, die dabei der italienischen ersten Textzeile und ihrer Wiederholung entsprechen, auf dieselbe Melodie musiziert werden. Einschränkend verweist er darauf, dass ein lediglich einzeiliger Stollen eher ungewöhnlich sei, führt dies aber nicht weiter aus; vgl. ders.: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied,

amorvm treten deutlich mehr durchkomponierte Liedsätze auf, deren Strophenformen Ratz für seine deutschen Fassungen beibehält, auch wenn variierte Reimschemata vorkommen oder teilweise einzelne Textpassagen innerhalb der Phrasen für musikalische motivische Wiederholungen anders gegliedert werden.[210]

Inhaltlich lassen sich zahlreiche Bezüge zwischen den deutschen Neutextierungen und ihren italienischen Vorlagen herstellen, die aber in einen deutschen kulturellen Bezugsrahmen eingepasst sind. Vorherrschendes Thema ist die Liebe mit allen Facetten vom Lob auf die Liebe, Reflexionen über sie, über Ratschläge bis hin zu Werbung, Klage und Abschied, die in die deutschsprachigen Texte übernommen werden, wie beispielsweise im zweiten Teil der Liedsatz Nr. VII, bei dem eine Liebesreflexion (drei Aspekte der Geliebten – Augen, Haare und Sprache – provozieren innere Konflikte im Sänger, könnten aber bei Erhörung Lebenstrost spenden) umgewandelt wird in ein Loblied auf die Geliebte, die den Sänger bereits erhört hat und ihn damit tröstet. Die Formulierung des Lebenstrosts wird beibehalten, die detaillierte Beschreibung der Geliebten hingegen simplifiziert und die Grundstimmung des Liedsatzes durch das Erhören ins Positive gewendet.[211] Eine Ausnahme bietet der Liedsatz Nr. XV im ersten Teil, der eine italienische Anrufung der Gedanken zum Schutz vor der Liebe in ein deutschsprachiges Trinklied transformiert und keinerlei inhaltliche Verbindungen aufweist.

Musikalisch sind die Liedsätze überwiegend schlicht in akkordisch-homophonen Sätzen und transparenten Satzstrukturen. Wenige kurze Melismen beleben die ansonsten syllabische Textdeklamation, welche den Text deutlich in den Vordergrund rückt und diesen in klar getrennten Phrasen präsentiert. Der Text ist überwiegend regelmäßig alternierend, Wort- und Versakzente fallen zumindest in der obersten Stimme (Cantus) meist mit langen Notenwerten oder hohen Tönen zusammen und verleihen ihnen damit Gewicht. Betonungen gegen den Wort- oder

---

S. 92f. Susan Lewis Hammond bemerkt die modifizierten Strophenformen und besonders die elfsilbigen Verse und führt sie auf die Versuche Jacob Regnarts in seinen drei Bänden dreistimmiger *Kurtzweiliger teutscher Lieder* zurück, vgl. dies.: Editing Music in Early Modern Germany, S. 91–94. Auch Rudolf Velten beobachtet die formalen und metrischen Variationen in den Textunterlegungen von Ratz und klassifiziert sie in sechs Gruppen, beschreibt diese allerdings nicht näher und berücksichtigt auch nicht mögliche inhaltliche Bezüge, vgl. ders.: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, S. 128f.

210 Sechs Ausnahmen mit formalen Erweiterungen stellen die Liedsätze Nr. II, III, V, X und XVI dar; der Liedsatz Nr. XVIII wird sogar um zwei Zeilen erweitert, indem die letzten beiden italienischen Zeilen auf vier deutschsprachige ausgedehnt werden. Ein modifiziertes Reimschema zeigt sich in den Liedsätzen Nr. X, XII, XIII und XIIII; eine divergierende Binnengliederung einzelner Phrasen erscheint in den Liedsätzen Nr. VIII und XVII.

211 Herzlichen Dank an dieser Stelle an Eleonora Di Cintio, die mir bei der Übersetzung der italienischen Texte behilflich war.

Versakzent treten in Synkopen und Vorhalten auf und lassen sich mit satztechnischen musikalischen Stilmitteln oder der Lexik der deutschen Sprache erklären. In seiner Vorrede begründet Ratz dies wie auch seinen Umgang mit Silben, bei dem er ein zweisilbiges italienisches Wort durch ein einsilbiges deutsches Wort ersetzt, um Elisionen zu vermeiden (vgl. Kap. 5.2.2).

Die musikalische dreiteilige Form der Villanella, bei der jeweils der erste und der dritte Teil wiederholt werden (AABCC-Form), ist besonders im ersten Band der *Threni amorvm* zu finden, wohingegen die mehr vom Madrigal beeinflusste durchkomponierte Form überwiegend im zweiten Teil auftritt. Sichtbar wird an dieser Stelle, dass zwischen der Veröffentlichung der beiden Teile der italienischen *canzone* Regnarts sieben Jahre liegen, in denen sich der Geschmack von der Villanella zur Canzonetta weiterentwickelt.[212]

Die fünfstimmige Besetzung aus Superius/Cantus, Altus, Tenor, Bassus und Quinta vox (hier zumeist eine zweite Cantus-, Altus- oder Tenor-Stimme) variiert lediglich in der Bezeichnung der obersten Stimme (Jacob Regnart wählt die Bezeichnung Superius und bezieht sich auf die älteren Liedtraditionen, Abraham Ratz nennt sie Cantus und passt sich damit an seine Zeit an) und entspricht der Gattungsbezeichnung *canzone* im Titel.[213] Im Folgenden werden diese allgemeinen Befunde am Liedsatz Nr. X „Vola vola pensier, fuor del mio petto" bzw. „Ich sing ich spring für freud/ zu diser stunden" aus dem zweiten Teil der *Threni amorvm* exemplarisch veranschaulicht:

X. [Regnart]	X. [Ratz]
Vola [vola] pensier, fuor del mio petto, Vanne veloce' a quella facia bella, dilli cortesemente con amore. Ecco ti lo mio core.[214]	Ich sing ich spring für freud/ zu diser stunden/ dann nun ist all mein leid dahin verschwunden/ weil sie mich lest so freundlich mit jr schertzen/ vertreibt mir auch mein grosses leid vnd schmertzen/ vnd liebet mich von hertzen.[215]

212 Die Differenz zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der *canzone* ist auch Helmuth Osthoff nicht entgangen, er verfolgt sie aber nicht weiter; vgl. ders.: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), S. 410f.

213 Die musikalische Bezeichnung *canzoni* oder *canzone* für Lieder ist nicht zu verwechseln mit der Canzona, die eine Gedichtform in der provenzalischen Troubadourlyrik des 12. Jahrhunderts darstellt; vgl. Kap. 4.1.1.

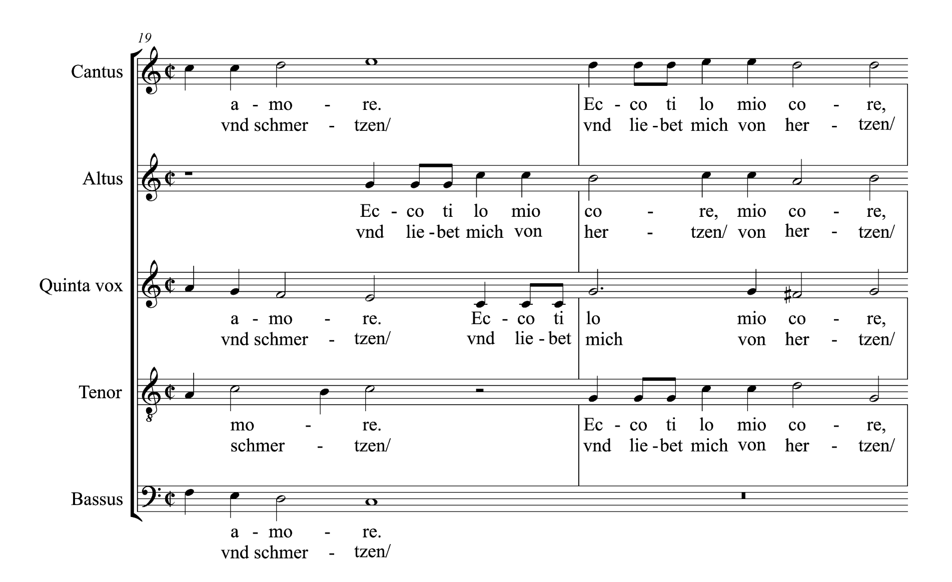
214 Jacob Regnart: Il secundo libro delle canzone italiane. Nürnberg 1581. Superius-Stimmbuch, Nr. X, Bl. b3^{v}.

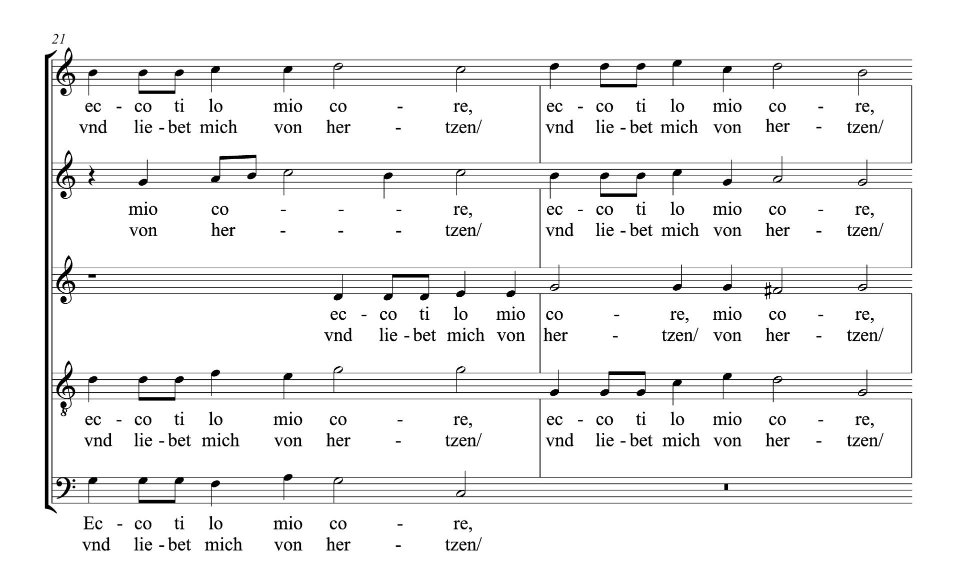
215 Ratz: Threni amorvm. Der ander Theil Lustiger weltlicher lieder (1595), Discant-Stimmbuch, Nr. X, Bl. bb3^{v}.

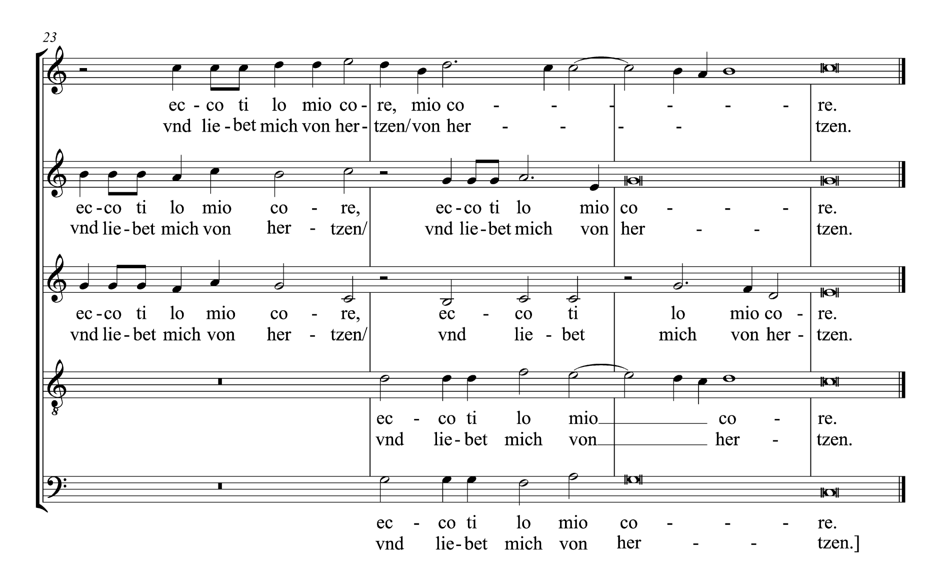
Der italienische Liedsatz umfasst die Werbung eines Sängers um seine Geliebte: In einem vierzeiligen Monolog bittet der Liebhaber seinen personifizierten Gedanken, der Angebeteten seine Liebe zu schenken. Sitz des Gedankens ist die Brust des Liebhabers („petto", V. 1), also sein Herz als Ort der Liebe und des Gefühls. Der Liebhaber fordert den Gedanken in Form einer Geminatio auf, zu fliegen („vola vola", V. 1) und seine Nachricht rasch zu überbringen („veloce", V. 2). Adressatin ist die Geliebte, hier physiognomisch pars pro toto als schönes Gesicht beschrieben („quella facia bella", V. 2). Die Verwendung des Demonstrativpronomens „quella" (V. 2) verdeutlicht die räumliche Distanz zwischen den beiden Personen. Überbracht wird die Liebe metaphorisch als sprachliche Äußerung, die graphisch unmarkiert bleibt, aber musikalisch gekennzeichnet wird (vgl. im Folgenden). Die Art und Weise, wie die Botschaft überbracht werden soll, ist mit einem Adverb und einer Nominalphrase doppelt gekennzeichnet: „cortesemente con amore" (V. 3), zusätzlich ist der Vers durch den Paarreim mit der letzten Zeile verknüpft. Die Nachricht selbst wird als direkte Aussage inszeniert, metrisch als einzige siebensilbige Zeile gestaltet und vierfach wiederholt (der Bassus wiederholt diese Zeile nur zweimal). Das Darbieten der Liebe geschieht im öffentlichen Raum und wird performativ umgesetzt, indem die Äußerung sprachlich, metrisch und musikalisch exponiert aufgeführt wird.

Ratz behält die positive Grundstimmung des italienischen Liedsatzes bei, verweist in der zweiten (eingefügten) Zeile aber noch auf das jetzt vergangene Leid („dann nun ist all mein leid dahin verschwunden"). Die Situation wird in der deutschen Fassung modifiziert: Beschreibt der italienische Text die Werbung des Liebhabers um seine Geliebte, indem er ihr seine Liebe mittels seines Gedankens schenkt, rückt das deutsche Gedicht den erhörten Liebhaber und seine Reaktionen in den Mittelpunkt. Die rasche horizontale Bewegung aus dem italienischen Text („vola vola", V. 1 und „veloce", V. 2) findet sich in der ersten deutschen Zeile als vertikale („Ich sing ich spring", V. 1) und wird musikalisch in schnellen Notenwerten umgesetzt. Statt „leid vnd schmertzen" (V. 4) erhält der Liebhaber „schertzen" (V. 3) und Liebe „von hertzen" (V. 5). Die typischen Reimwörter verweisen auf die ebenso typischen Gegensatzpaare, die sich mit „schertzen" (V. 3), „schmertzen" (V. 4) und „hertzen" (V. 5) gegenüberstehen.

Auf die Geliebte referenziert der Liebhaber mit dem Pronomen „sie" und eliminiert die rhetorische Figur aus der italienischen Vorlage. Auch die abstrakte Dimension eines personifizierten Gedankens als Bote der Liebe fehlt. Die jeweils letzten Textzeilen sind hingegen parallel gebaut und stellen den Zielpunkt des Liedsatzes dar. Dies wird auch musikalisch mit einer vierfachen Textwiederholung und imitatorisch-polyphoner Satztechnik ausgestaltet:


19
Cantus
a - mo - re. Ec - co ti lo mio co - re,
vnd schmer - tzen/ vnd lie - bet mich von her - tzen/
Altus
Ec - co ti lo mio co - re, mio co - re,
vnd lie - bet mich von her - tzen/ von her - tzen/
Quinta vox
a - mo - re. Ec - co ti lo mio co - re,
vnd schmer - tzen/ vnd lie - bet mich von her - tzen/
Tenor
mo - re. Ec - co ti lo mio co - re,
schmer - tzen/ vnd lie - bet mich von her - tzen/
Bassus
a - mo - re.
vnd schmer - tzen/


21
ec - co ti lo mio co - re, ec - co ti lo mio co - re,
vnd lie - bet mich von her - tzen/ vnd lie - bet mich von her - tzen/
mio co - - - re, ec - co ti lo mio co - re,
von her - - - tzen/ vnd lie - bet mich von her - tzen/
ec - co ti lo mio co - re, mio co - re,
vnd lie - bet mich von her - tzen/ von her - tzen/
ec - co ti lo mio co - re, ec - co ti lo mio co - re,
vnd lie - bet mich von her - tzen/ vnd lie - bet mich von her - tzen/
Ec - co ti lo mio co - re,
vnd lie - bet mich von her - tzen/



Notenbeispiel 20: Abraham Ratz: *Threni amorvm. Der ander Theil Lustiger weltlicher lieder* (1595), Nr. X „Ich sing ich spring für freud", M. 19–26.

Allerdings sind die beiden Verse unterschiedlich intendiert: Im italienischen Vers „Ecco ti lo mio core" (V. 4) präsentiert der Liebhaber seine Liebe als seine eigene sprachliche Äußerung, in der deutschsprachigen Fassung „vnd liebet mich von hertzen" (V. 5) beschreibt der Liebhaber die Liebe der Geliebten, die ihm entgegen gebracht wird. Der deutsche Text ist einfacher als seine italienische Vorlage, enthält aber auch die charakteristischen Motive der deutschsprachigen Liedlyrik wie beispielsweise im „schertzen" (V. 3) und in der Liebe als Gegner von „leid vnd schmertzen" (V. 4).

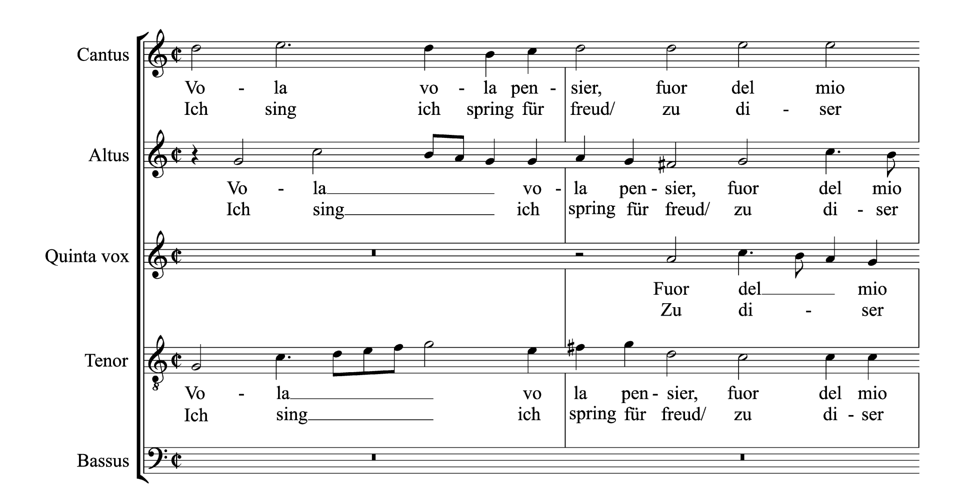
In der italienischen Textversion besteht die vierzeilige Strophe aus zwei waisen elfsilbigen Versen sowie einem Paarreim aus einem dritten Elf- und einem Siebensilber und entspricht damit den charakteristischen Verstypen der italienischen Lyrik.[216] Abraham Ratz hielt sich für seine deutsche Übertragung eng an

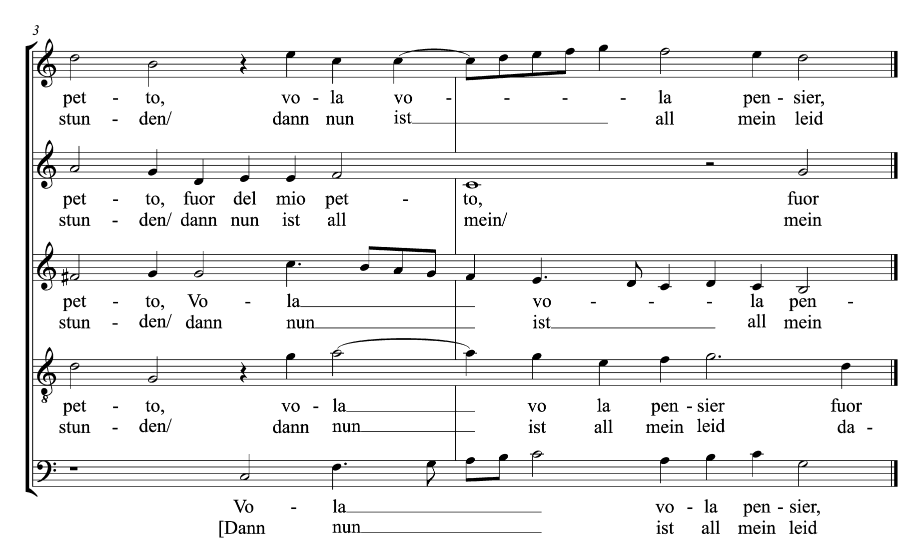
216 Rudolf Velten untersucht in seiner Studie zum älteren deutschen Gesellschaftslied Übersetzungen dieses italienischen Liedsatzes von Cesare de Zacharia und Valentin Haußmann und verweist zudem darauf, dass Christoph von Schallenberg in seiner Liedsammlung (um 1600) diesen Liedsatz als Melodie für ein eigenes deutschsprachiges Gedicht angibt, vgl. Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, S. 93–95. Vgl. auch Hinterndorfer (Übersetzer und Hrsg.): Christoph von Schallenberg, Bd. I, S. 244, Lied Nr. 34. Der insgesamt vierstrophige Liedsatz umfasst hier fünf Zeilen (die nachfolgend markierte Zeile ist nicht in Regnarts Fassung enthalten): „Vola vola pensier, fuor del mio petto,/ Vanne veloce' a quella facia bella,/ *Ch' è la mia chiara stella,*/ dilli cor-

die italienische Vorlage und übernahm auch die Wiederholungen einzelner Phrasen sowie die Textverteilung. Die zweimalige musikalische Repetition sowie die sich anschließende halbe Phrase der ersten Textzeile unterlegte er im Deutschen mit zwei verschiedenen Zeilen und erweiterte den Text damit gegenüber der italienischen Strophe um eine weitere Zeile. Die deutsche Strophe wird so bei gleich bleibender Silbenzahl fünfzeilig.

Für Ratz' umfassende Übersetzungsfähigkeiten spricht zudem die formale Gestaltung der eingefügten Textzeile: Sie bildet einen Paarreim mit der ersten Zeile und enthält zudem einen unreinen Binnenreim mit der ersten Zeile: „Ich sing ich spring für freud/ zu diser stunden/ dann nun ist all mein leid dahin verschwunden". Die Wortwiederholung in der ersten Zeile „Vola vola" illustriert in jeder der fünf Stimmen musikalisch mit einem aufwärts oder abwärts führenden Melisma das Fliegen (aufwärts: Cantus, Tenor, Bassus; abwärts: Altus, Quinta vox). Ratz transformiert die rhetorische Figur in den Parallelismus „Ich sing ich spring" und verwendet damit zwei Verben, deren ersteres zum Feld der musikalischen Performanz gehört und das zweite eine (Tanz-)Bewegung veranschaulicht. Damit führt er die rhetorische und die musikalische Figur in seiner deutschsprachigen Übertragung wieder zusammen und behält Jacob Regnarts ursprüngliche musikalische Ausgestaltung bei (M. 1–4):

tesemente con amore./ Ecco ti lo mio core." Zitiert nach Zacharia: Soave et dilettevole canzonette [...]. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein (1590), Discant-Stimmbuch, Nr. IIII, Bl. B4^{v}–C1^{r}. Velten bezieht Abraham Ratz in seine Untersuchung nicht mit ein, vermutlich, weil dieser seiner Übertragung den Text von Jacob Regnart zugrunde legt, dem eben die dritte Zeile „Ch' è la mia chiara stella" in allen fünf Stimmen fehlt. An dieser Stelle würde es zu weit führen, Ursprung und Verbreitung dieses Liedsatzes mit Text und Musik weiterzuverfolgen, zumal Velten in einer Fußnote die Autorschaft des italienischen Textes diskutiert und die Zuschreibung an Torquato Tasso aus chronologischen Gründen anzweifelt. Wenn sich nachweisen ließe, dass dieser Text doch von Tasso stammt, könnte Jacob Regnart der erste deutsche Komponist sein, der diesen Text noch vor Cesare de Zacharia (1590) vertont und damit im deutschsprachigen Raum verbreitet, vgl. Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, S. 93, Anm. 1 und S. 94, Anm. 1. Sara Dumont hingegen nennt unhinterfragt Tasso als Autor des Gedichts, bietet in ihrer Analyse aber nichts, was über Veltens Leistung hinausginge, vgl. dies.: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 221.





Notenbeispiel 21: Abraham Ratz: *Threni amorvm. Der ander Theil Lustiger weltlicher lieder* (1595), Nr. X „Ich sing ich spring für freud“, M. 1–4.

Bemerkenswert ist auch die Ähnlichkeit der inneren Versstruktur: Alle Zeilen des deutschsprachigen Gedichts kadenzieren weiblich ab und ahmen den inneren Versrhythmus sowie die Akzentverteilung des italienischen Gedichts nach.[217] Dies

217 Vgl. Walther Dürr, der diesen Aspekt am Liedsatz Nr. V aus dem ersten Teil der *Threni amorvm* beobachtet, ders.: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied im Ausgang des XVI. Jahrhunderts, S. 92–95.

zeigt sich beispielsweise am ersten italienischen Vers und den ersten beiden deutschen Textzeilen. Alle drei sind durch eine Zäsur nach der sechsten Silbe gegliedert: „Vola vola pensier,/ fuor del mio petto“ und „Ich sing ich spring für freud/ zu diser stunden“ bzw. „dann nun ist all mein leid/ dahin verschwunden“. Auch in der dritten italienischen respektive der vierten deutschen Zeile lässt sich die Kongruenz der Akzente innerhalb eines Verses nachweisen: „dilli cortesemente con amore“ besitzt zwei Betonungen, auf die der Vers zuläuft, auf „-men-“ und auf „-mo-“. Musikalisch werden sie überwiegend durch lange Notenwerte umgesetzt. Der vierte deutsche Textvers „vertreibt mir auch mein grosses leid vnd schmertzen“ ist genauso aufgebaut: Die beiden betonten Silben lauten „gro-“ und „schmer-“ und entsprechen den Versakzenten dieser Textzeile.

Dieser Liedsatz kann sowohl aus inhaltlicher und formaler wie auch aus musikalischer Perspektive als exemplarisch gelten: Die Verwendung topischer Motivik wie der Gedanke als Liebesbote oder auch das Herz, das symbolisch für die Liebe überbracht wird, sind charakteristisch für die italienische Sammlung; der typische Gegensatz von Herz und Schmerz wie auch das Scherzen lässt sich vielfach in deutschen Liedanthologien des ausgehenden 16. Jahrhunderts finden. Formal zeigt das Beispiel, wie italienische Formen, etwa die Elf- und Siebensilber, in die deutsche Liedlyrik implementiert wurden. Abraham Ratz übernahm die Form seiner Vorlage, er ahmte die metrische Gestaltung und die Betonungsstruktur nach, ohne die inhaltlichen Verbindungen zu verlieren und die musikalischen Figuren und Melismen, die auf die Nähe zum Madrigal verweisen und den Text musikalisch illustrieren, zu ignorieren. Wie diese Übertragung von Ratz nachzeichnet, gab es bereits 1595 ein klares Bewusstsein für die Strukturen auf Vers-, Wort- und Akzentebene und deren Zusammenhänge mit dem Inhalt und der musikalischen Umsetzung.

Valentin Haußmann: Nr. I „Vmb deinent willn brinn ich inn heissen flammen“ (1606)

Valentin Haußmann (um 1560–um 1611/13), deutscher Komponist und Musikpublizist, trug mit seinen eigenen Kompositionen sowie seinen Editionen italienischer Vokalmusik mit deutschsprachigen Texten maßgeblich dazu bei, italienische Musik im deutschen Sprachraum zu verbreiten.[218] Zahlreiche Reisen führten ihn nach Nord- und Süddeutschland, Österreich, Preußen und Nordpolen; sein fester Wohnsitz blieb aber Zeit seines Lebens Gerbstett, wo er wahrscheinlich

218 Die folgenden Ausführungen zu Leben und Werk Valentin Haußmanns orientieren sich an Klaus-Peter Koch: Art. „Haußmann, Valentin“. In: MGG², Personenteil 8 (2002), Sp. 884–887.

ab etwa 1590 als Organist angestellt war.[219] Für Haußmann sind keine weiteren Ämter oder Anstellungen nachzuweisen, was für eine recht freie Musikerexistenz spricht. Neben einigen kirchenmusikalischen Stücken (Messen, Motetten, geistliche Lieder) sind Gelegenheitswerke zu Taufen, Hochzeiten, Begräbnissen, Namenstagen und Neujahrsfesten überliefert. Seine Instrumentalwerke (z. B. Intraden, Paduanen, Galliarden) zählen zu den frühesten Quellen selbstständiger Instrumentalmusik. Die größte Gruppe seines Œuvres bilden die weltlichen deutschsprachigen Lieder: In den 1590er Jahren komponierte Haußmann Lieder auf eigene Texte, die Übertragungen aus dem Italienischen darstellen.[220] Außerdem unterlegte er italienische und englische Vorlagen mit deutschen Texten (vgl. Kap. 4.3).

Zwischen 1606 und 1610 unterlegte Valentin Haußmann insgesamt sieben Sammlungen italienischer Vokalmusik mit deutschen Texten (vgl. die Auflistung in diesem Kapitel) und nutzte dafür das gesamte Spektrum „von der vollständigen Neudichtung ohne Bezug auf die Vorlage über das Bewahren von Affekten und Bildern bis zur fast wörtlichen Nachdichtung".[221] Die meisten seiner Neutextierungen sind unabhängig vom Inhalt der Vorlage bei gleichbleibender Musik.[222] Für seine erste Anthologie *Außzug Auß Lucæ Marentii vier Theilen* (1606) wählte Haußmann 52 Villanellen und Napolitanen von Luca Marenzio aus und unterlegte sie mit deutschen Texten.

Ebenfalls 1606, etwa zweieinhalb Monate später, gab Haußmann die zweite Sammlung heraus: dreistimmige Canzonetten von Orazio Vecchi und Gemignano Capi Lupi.[223] In diesem Fall wählte er nicht selbst aus, sondern verwendete die

---

219 Vgl. Koch: Art. „Haußmann, Valentin", Sp. 884. Martin Ruhnke kennt keinen Nachweis zu einer möglichen Anstellung Haußmanns in Gerbstett, vgl. ders.: Art. „Haußmann, Valentin". In: NDB Bd. 8 (1969), S. 132.

220 Vgl. Dürr: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied im Ausgang des XVI. Jahrhunderts, S. 95. Siehe auch Dumont: German Secular Polyphonic Song, Bd. 1, S. 191–244 sowie Susan Lewis Hammond: Valentin Haussmann as Poet, Composer and Translator. ‚Teutsche Lieder' (1592–1597). In: Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein' des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018, S. 233–245.

221 Koch: Art. „Haußmann, Valentin", Sp. 886.

222 Vgl. Dürr: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied im Ausgang des XVI. Jahrhunderts, S. 96.

223 Vgl. Haußmann: Canzonette, mit dreyen Stimmen/ Horatii Vecchi vnnd Gemignani Capi Lupi (1606). Der enge Zeitabstand zwischen den beiden Sammlungen lässt sich durch die Datierung der beiden Widmungsreden erschließen: Die erste Sammlung ist auf den 12. Juni 1606, die zweite auf den 24. August 1606 datiert.

bereits bestehende Sammlung *Canzonette a tre voci*, die mit italienischen Texten 1597 bei Angelo Gardano in Venedig erschienen war. Und noch Ende 1606 erschien die dritte Sammlung italienischer Liedsätze mit deutschen Texten, die Kompositionen von Giovanni Giacomo Gastoldi, Luca Marenzio, Tommaso Pecci und Mariano Tantucci sowie fünf eigene Kompositionen von Valentin Haußmann umfasst.[224] 1609 unterlegte Haußmann eine fünfstimmige Balletti-Sammlung von Thomas Morley mit deutschen Texten (vgl. zu dieser Sammlung Kap. 4.3.2), und ein Jahr später erschienen die drei Bände vierstimmiger Canzonetten, für die Haußmann aus den vier Büchern von Orazio Vecchi 90 Canzonetten auswählte und mit deutschen Texten herausgab.[225] Innerhalb von vier Jahren veröffentlichte Valentin Haußmann also sieben Sammlungen italienischer Liedsätze mit deutschen Texten. Die ersten drei Anthologien erschienen sogar innerhalb eines guten halben Jahres, für die er deren Originaltexte durch adäquate deutsche Texte ersetzte und von Paul Kauffmann in Nürnberg drucken ließ. Dies beweist die enorme Produktivität Haußmanns.

Die erste und die dritte der genannten Liedanthologien stellen Sammeldrucke dar. Für die erste wählte Valentin Haußmann Liedsätze aus insgesamt vier Bänden aus, die alle von Luca Marenzio stammen. Der dritten Anthologie liegen verschiedene Sammlungen zugrunde, die ebenfalls erschlossen werden konnten (vgl. die tabellarische Auflistung in diesem Kapitel). Die zweite Publikation Haußmanns aus dem Zeitraum zwischen Juni und Dezember 1606 hingegen lässt sich als Einzeldruck bezeichnen, auch wenn die Liedsätze von den beiden italienischen Komponisten Orazio Vecchi und seinem Schüler Gemignano Capi Lupi stammen.[226] Es

224 Vgl. Haußmann: Johann-Jacobi Gastoldi vnd anderer Autorn Tricinia (1607). Der Druck ist mit der Jahresangabe 1607 versehen, die Widmungsrede an den Nürnberger Bürger Georg Gruber datiert vom 21. Dezember 1606.

225 Vgl. die kommentierte Edition von DeFord (Hrsg.): Orazio Vecchi. The four-voice Canzonettas with original Texts and Contrafacta by Valentin Haussmann and Others.

226 Der italienische Komponist, Domkapellmeister und Musiklehrer Orazio Vecchi (1550–1605) lebte und wirkte nach Stationen in Salò und Correggio in Modena. Die Intrige seines Schülers Gemignano Capi Lupi führte 1604 zu einem Amtsenthebungsverfahren, dem sein baldiger Tod folgte. Sein geistliches Schaffen umfasst alle wichtigen Gattungen der Kirchenmusik (Lamentationes, Motetten, Hymnen, Messen), das weltliche Œuvre stellt neben Madrigalen, Madrigalkomödien sowie literarischen und musiktheoretischen Schriften überwiegend Canzonetten dar, vgl. Ackermann: Art. „Vecchi, Orazio Tiberio“, Sp. 1370–1374. Gemignano Ludovico Capi Lupi (1573–1616) ist ein italienischer Komponist und Sänger (der Name ist entsprechend der Etymologie latinisiert von louv = lupo im Dialekt der Emilia, eigentlich Lovetti, Luetti, Loetti; vgl. Oscar Mischiati/Schriftleitung: Art. „Capilupi“. In: MGG^2, Personenteil 4 (2000), Sp. 127). Als Schüler von Orazio Vecchi am Dom von Modena intrigierte er gegen seinen Lehrer, erhielt von 1604 bis 1614 die Stelle als Domkapellmeister in Modena und war zudem am Hof Cesare d’Estes als Mu-

handelt sich um eine in dieser Zusammenstellung bereits bestehende Sammlung, deren 34 Liedsätze Haußmann vollständig neu textierte. Sie erschien knapp zwanzig Jahre früher, 1597, in Venedig bei Angelo Gardano und wurde noch im selben Jahr von Paul Kauffmann nachgedruckt.[227] Haußmann bezog sich auf Kauffmanns Nachdruck, was daran zu erkennen ist, dass die Drucktypen der Notenschlüssel in der Basis-Stimme dieselben sind.[228]

Der Musikwissenschaftler Martin Ruhnke untersuchte das Wort-Ton-Verhältnis in den mehrstrophigen Villanellen von Luca Marenzio und ihren Neutextierungen von Valentin Haußmann. In seiner Studie arbeitete er heraus, wie Luca Marenzio seine mehrstrophigen Villanellen zu kleinen Madrigalen ausgestaltet: „Kunstvollere Satzgestaltung wie etwa imitierende Stimmeneinsätze oder Wechsel der Satztechnik in den einzelnen Unterabschnitten ließ sich auf die Folgestrophen übertragen", ebenso ausgezierte Kadenzen.[229] Auch wenn ein Einzelwort madrigalistisch ausgedeutet und mit einer bestimmten Figur exponiert würde, erhielten andere Worte in den Folgestrophen einen Akzent, der der Betonungsstruktur innerhalb eines Verses nicht vollständig zuwider liefe. Ruhnke resümierte, dass Valentin Haußmann damit unterschiedlich umginge: Zum einen wäre ihm daran gelegen, den Grundaffekt der italienischen Vorlage aufrechtzuerhalten und „die für die Komposition wichtigen Schlüsselwörter zu übernehmen", zum anderen begnügte er sich auch damit, „die Musik in ein neues textliches Gewand zu kleiden".[230] Problematisch hingegen wären die syllabischen Wiederholungen einzelner Worte, da zumeist eine Wortgruppe wiederholt würde, die keine Sinneinheit

---

siklehrer angestellt. Capi Lupi komponierte überwiegend Motetten sowie weltliche Canzonetten und Madrigale. Vecchi bezeichnet ihn in in der Widmungsrede zum gemeinsamen Band 1597 als „mia creatura in apprendere l'arte della musica", der „diligentemente et con molto spirito" die dreistimmigen Canzonetten komponiert habe: Vecchi/Capi Lupi: Canzonette a tre voci (Venedig 1597), Cantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^{v}. Vgl. Mischiati/Schriftleitung: Art. „Capilupi", Sp. 127.

227 Vgl. Vecchi/Capi Lupi: Canzonette à tre voci (Nürnberg 1597). Vgl. Ackermann: Art. „Vecchi, Orazio Tiberio", Sp. 1371.

228 Beide Drucker verwenden einen Bariton-F-3-Schlüssel (das F liegt auf der dritten Linie), aber mit zwei verschiedenen Drucktypen. Kauffmann übernahm weder die Widmungsrede an Paolo Calori, datierend vom 20. März 1597, noch die Lautentabulaturen in der Canto-Stimme noch die weiteren Strophen von Gardanos Druck in der Canto secondo- und der Basso-Stimme.

229 Martin Ruhnke: Zum Wort-Ton-Verhältnis in den mehrstrophigen Villanellen von Luca Marenzio und ihren Umtextierungen durch Valentin Haußmann. In: Martin Just/Reinhard Wiesend (Hrsg.): Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag. Tutzing 1989, S. 137–151, hier S. 149.

230 Ruhnke: Zum Wort-Ton-Verhältnis in den mehrstrophigen Villanellen von Luca Marenzio, S. 150.

darstellte. An dieser Stelle brach Ruhnke ab und schloss, dass es Haußmanns Anliegen gewesen wäre, „nicht nur nach italienischem Vorbild komponierte neue deutsche Lieder unter das Volk zu bringen, sondern auch zu ermöglichen, daß die italienischen Originale in Deutschland gesungen wurden“.[231]

Valentin Haußmanns Nachdichtungen der Tricinien von Giovanni Giacomo Gastoldi und anderen (1607) dienten Clotilde Morricone und Adriana Salottolo als Beispiel, um Haußmann als Übersetzer und die italienischen Canzonetten im deutschsprachigen Raum zu untersuchen. Sie beobachteten eine grundsätzliche Tendenz zu Übersetzungen, die sich immer mehr von ihrer Vorlage lösten, um falsche Betonungsstrukturen zu vermeiden und den musikalischen Anforderungen zu entsprechen.[232] Anhand von Haußmanns Tricinien konnten sie nachweisen, dass dieser sich überwiegend inhaltlich an seiner eigenen Tradition („alla propria tradizione nazionale“), formal und metrisch hingegen an den italienischen Vorlagen orientierte, und proklamierten dies als einen Prozess vollständiger Akkulturation.[233] Haußmann variierte aber auch musikalische Linien, den Rhythmus, um ihn an die Akzente des Textes anzupassen, oder ersetzte Dissonanzen durch konsonante Akkorde, die „un certo aspetto dello spirito tedesco“, eine typisch deutsche Denkweise verrieten.[234]

Morricone und Salottolo resümierten mit der Abwertung der deutschsprachigen Versuche, die italienische Vokalmusik mit deutschen Texten zu unterlegen: „Manca tuttavia al musicista tedesco quel tono di raffinata eleganza, peculiare al-

231 Ruhnke: Zum Wort-Ton-Verhältnis in den mehrstrophigen Villanellen von Luca Marenzio, S. 150.

232 „La rispettosa aderenza al testo, infatti, rendeva ovviamente il lavoro di traduzione oltremodo difficile, faticoso, di lunga elaborazione, e talvolta questo lavoro non dava i frutti desiderati. Ci si risolve allora a libere tradizioni, a parafrasi, insomma a nuove interpretazioni testuali, che permettevano una maggiore independenza ed un risultato artisticamente piú brillante, eliminando gli errori di accentuazione del testo, dovuti ad esigenze musicali.“ Morricone/Salottolo: Valentin Haussmann. Trascrittore, S. 74.

233 „[I]l traduttore si è rifatto, nelle sue interpretazioni poetiche, alla propria tradizione nazionale per quanto riguarda il contenuto e il carattere del testo, mentre invece ha seguito, e anche con una certa destrezza, i modelli italiani nell’organizzazione della forma metrica. Segno che quei generi poetico-musicali, nati nell’Italia del Rinacimento, hanno ormai subito nell’area germanica un processo di complete acculturazione.“ Morricone/Salottolo: Valentin Haussmann. Trascrittore, S. 82.

234 Morricone/Salottolo: Valentin Haussmann. Trascrittore, S. 90. Susan Lewis Hammond verglich Haußmanns Übersetzungsweise mit derjenigen von Abraham Ratz: „Musically, Haussmann departed from Abraham Ratz’s prized faithfulness to the music, by neutralizing dissonant intervals, and implementing minor changes in rhythm and ornamentation to accommodate textual adjustments.“ Dies.: Editing Music in Early Modern Germany, S. 105.

la musica ed alla poesia italiana di ispirazione popolare del XVI secolo.“[235] Die Ergebnisse von Martin Ruhnke, Clotilde Morricone und Adriana Salottolo lassen sich auch auf die von Valentin Haußmann umtextierten Canzonetten von Orazio Vecchi und Gemignano Capi Lupi übertragen. Dies wird im Folgenden nachgezeichnet, indem die Sammlung zuerst skizziert und anschließend der erste Liedsatz „Vmb deinent willn brinn ich inn heissen flammen“ analysiert wird.

Die Sammlung dreistimmiger Canzonetten von Valentin Haußmann enthält 34 Liedsätze, deren Provenienz jeweils mit dem Namen des Komponisten eindeutig gekennzeichnet sind: 18 stammen von Orazio Vecchi, 16 von Gemignano Capi Lupi.[236] Bereits im Titel zielte Haußmann darauf ab, mit seinen deutschen Neutextierungen denjenigen die Rezeption italienischer Musik zu ermöglichen, die der italienischen Sprache nicht mächtig wären. Die Widmungsrede an die Nürnberger Brüder Hans und Georg Lose ist in allen drei Stimmbüchern abgedruckt, in der Haußmann sich auf seine erste Anthologie mit Villanellen Luca Marenzios bezieht und zugleich nochmals die große Nachfrage nach italienischer Vokalmusik mit deutschen Texten herausstellt:

> Vnd weil ich gesehen/ daß vielen der *Music* Liebhabern/ bevorab denen/ so die Welschen Text nicht verstehen/ ein sonders gefallen daran beschehen/ Als habe ich mich der fernern mühe vnterfangen/ vnnd vnter deß Horatii Vecchi vnnd Gemignani Capi Lupi Canzonette, auch dergleichen Text gemacht/ vnd in offnen Truck verfertigt.[237]

In der italienischen Vorlage sind die drei Stimmen mit Canto, Canto secondo und Basso bezeichnet; Haußmann benennt in seiner Edition die zweite Stimme als Tenor neben Cantus und Basis. Außerdem sind bei Haußmann die beiden letzten Liedsätze Nr. 33 und 34 in allen drei Stimmbüchern vertauscht abgedruckt. Formal stellen die 34 Liedsätze Canzonetten mit variabler Strophenform dar: Die dreistimmige Besetzung verweist auf das Villanellenerbe, die überwiegend recht kurzen Liedsätze mit meist deklamatorisch-homophoner Faktur weisen immer wieder kleine Melismen, Punktierungen und imitierende, ansatzweise polyphone Abschnitte auf, die als madrigalische Elemente deutlich die Emanzipation von der reinen Villanella illustrieren. Vier Liedsätze (Nr. I, XIIII, XXIIII und XXX) enthalten einen Wechsel ins Dreiermetrum und weisen auf die Nähe zu italienischen Tanzsätzen wie beispielsweise dem Balletto hin. Inhaltlich handelt es sich größ-

235 Morricone/Salottolo: Valentin Haussmann. Trascrittore, S. 98.

236 Kompositionen von Orazio Vecchi sind die Liedsätze Nr. 1–3, 7–8, 11–12, 15–18, 22–23, 26–28 und 33–34, Nr. 4–6, 9–10, 13–14, 19–21, 24–25 und 29–32 stammen von Gemignano Capi Lupi.

237 Haußmann: Canzonette, mit dreyen Stimmen/ Horatii Vecchi vnnd Gemignani Capi Lupi (1606), Cantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}. Hervorhebung im Original.

tenteils um Liebeslieder in allen Spielformen von der Absage, der Klage, der Werbung hin zum Loblied auf die Geliebte. Valentin Haußmann übernimmt die formale wie auch die inhaltliche Gestaltung.[238] Exemplarisch steht nun der Liedsatz Nr. I „Vmb deinent willn brinn ich inn heissen flammen" im Zentrum der Analyse.

1 [Horatio Vecchi]	I. [Valentin Haußmann]
Deh cant' Aminta vn' Aria a la Romana Io son contento Ch' io n' ho ben cento Ma pria m' ascolti, e tien l' orrecchie intente A queste vscit' in luce nouamente.	Vmb deinent willn brinn ich inn heissen flammen/ die von Cupido kamen/ auch deinent wegen/ will ich Lieb pflegen/ du bist erkoren/ mir für andern allen/ sonst ich laß mir auff Erden kein gefallen.
Ecco ch' assiso ascolterò il tuo canto, A punto L'AVRA Dolce ristaura, Cosi Cortese e leggiermente spira, E veggio a tuo fauor ch' Apol t' inspira.	2. Durch deine Red auß holdseliger Zungen/ Bin ich worden bezwungen/ Dein klare äuglein/ Dein rotes Mündlein/ Haben mir gewaltig mein Hertz eingenommen/ Also bin ich zu deiner gunst gekommen.
Ma se desij di contentarmi a pieno Prendi il Liuto Ch' è vn grande aiuto, E senza quest' ogn' aria è manco grata Ma il suon' e' l canto, è gemma in or legata.[239]	3. Wundert dichs denn daß ich in solcher Liebe/ Jetzt mich gegen dir so übe/ So will ichs wagen/ Vnd will dirs sagen: Wenn ich nicht solte dir treu Hertz beweisen/ Fürwar ich müßte sein von Stahl vnd Eisen.[240]

Der italienische Text dieses Liedsatzes stellt poetologisch, programmatisch, performativ und dedikatorisch eine eindrucksvolle Eröffnung der gesamten Liedsammlung dar. Der Sänger fordert Amintas auf, ein Lied nach römischer Art zu singen.[241] In der Vergangenheit hätte er bereits hundert Lieder gedichtet, die ihn

---

238 Lediglich in den fünf Liedsätzen Nr. X, XIIII, XV, XVI und XXVI erweitert er die Zeilenzahl der Strophen. Rudolf Velten stellte für diese Sammlung fest, dass Haußmann hier die „Unterlegungsfreiheit, welche die Canzonettenform bietet", wenig nutzt, vgl. ders.: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, S. 118.

239 Vecchi/Capi Lupi: Canzonette a tre voci (Venedig 1597), Canto secondo-Stimmbuch, Nr. 1, Bl. E2r.

240 Haußmann: Canzonette, mit dreyen Stimmen/ Horatii Vecchi vnnd Gemignani Capi Lupi (1606), Cantus-Stimmbuch, Nr. I, Bl. A3r.

241 ‚Aria' steht im Italienischen sowohl für Lied als auch für Arie.

erfreut hätten, aber nun solle Amintas (und mit ihm das Publikum) aufmerksam zuhören, denn das jetzt vorzutragende Lied sei neu (Str. I). In der zweiten Strophe inszeniert der Sänger eine Aufführungssituation, in der er sitzend dem Gesang lausche, während die Luft süß und leicht wehe und er Amintas' Anregung und Erleuchtung durch Apollon als Gott der Künste zusehe. Der Gesang gelange aber erst mit der Begleitung durch die Laute zur Vollkommenheit, Lautenklang und Gesang seien wie eine in Gold gefasste Perle (Str. III). Mit der Anrede an den Hirtenjungen Amintas stellvertretend für das Publikum wird ein bukolisches Setting für die Szenerie der Canzonetten evoziert.

Poetologisch lässt sich dieser Liedtext als Selbstreflexion verstehen: Orazio Vecchi schildert seinen eigenen Schaffensprozess durch den Sänger. Dieser verweist auf die bereits gedichteten und komponierten Lieder (Str. I), stellt gleichzeitig die Inspiration durch Apollon für die neuen Werke dar (Str. II) und beschreibt die Rahmenbedingungen für eine Aufführung (Str. III). Orazio Vecchi hat bis zu dieser Publikation bereits zahlreiche Kompositionen und Sammlungen veröffentlicht.[242] Mit dem Bezug auf den Gott der Musen und der Künste formuliert er programmatisch seinen Anspruch auf repräsentative und wirkungsvolle Kompositionen und beschreibt deren Performanz.

Um ihre Wirkungskraft zu entfalten, benötigen die dreistimmigen Liedsätze eine Aufführungssituation, die sich beispielsweise als lautenbegleiteter Sologesang realisieren lässt und den in dieser Zeit Frauen wie Männer des gebildeten Bürgertums und des Adels eigenständig ausführen. Dies führt zum dedikatorischen Aspekt dieses Liedsatzes: Die ganze Sammlung widmet Vecchi seinem Mäzen Paolo Calori, der zweite Liedsatz „Per l'ottauo miracolo del mondo" ist an Laura Calori Cortese gerichtet, die Ehefrau des Widmungsempfängers („Alla M. S. Laura Calori Cortese."). Im Eröffnungssatz spielt Vecchi nun mit dem Namen Laura (II, 2): Zum einen hebt er ihn durch Majuskeldruck hervor, zum anderen schreibt er ihn mit Apostroph, überlagert ihn mit der alten Sprachform „l'aura" statt „l'aria" für Luft und alludiert gleichzeitig Laura als künstlerische Inspiration.[243] Mit dieser *interpretatio nominis* wird zugleich ein petrarkistischer Bezugsrahmen aufgerufen: Francesco Petrarca verehrte Laura als Ideal einer Frauenfigur und als göttliche Inspirationsquelle seiner Dichtung. Vecchi gestaltet auf diese Weise ein außergewöhnliches Eröffnungsstück mit selbstreflexiven Bezügen auf

242 Dies formuliert er auch in seiner Widmungsrede und rechtfertigt die „scherzi" damit, dass sie als leichtere Gattung ebenso von Herzen kämen wie die ernsten Kompositionen („i componimenti graui gran fatica di mente") und eine Daseinsberechtigung hätten, vgl. Vecchi/Capi Lupi: Canzonette a tre voci (Venedig 1597), Canto-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^{v}.

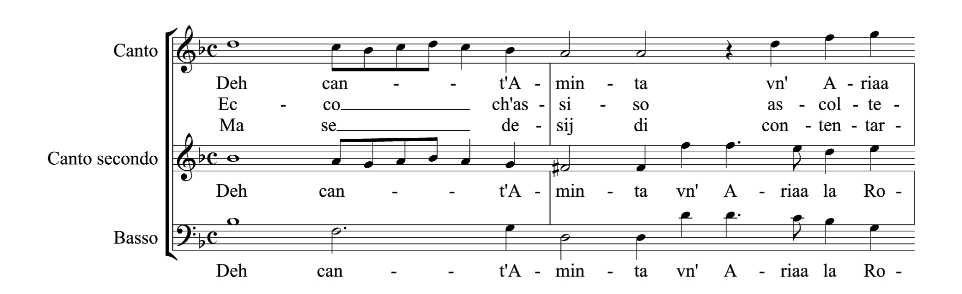
243 Der Ausdruck „Cortese" (II, 4) wird nicht als Bezug zum Nachnamen verwendet.

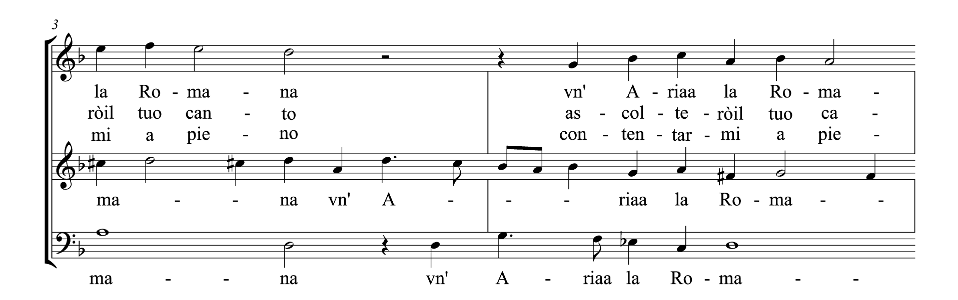
sein eigenes Werk und Verweisen auf die Faktur der Liedsammlung, die Möglichkeiten einer Aufführung sowie den familiären Umkreis des Widmungsempfängers.

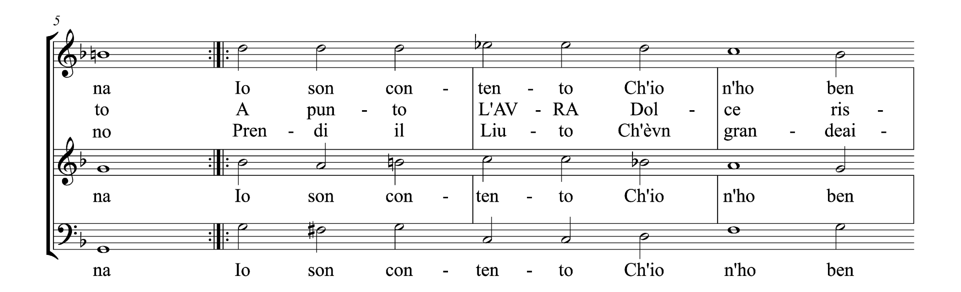
Valentin Haußmann transformiert dieses Stück in eine schlichte Liebesversicherung. Der Sänger singt seine Geliebte an und begründet seine Liebe zu ihr mit ihrer Sprechweise und ihrer Physiognomie, die mit topischen Diminutivformen beschrieben werden („Durch deine Red auß holdseliger Zungen/ Bin ich worden bezwungen/ Dein klare äuglein/ Dein rotes Mündlein", II, 1–4). Cupido hätte die „heissen flammen" (I, 1) seiner Liebe entzündet, aber sie sei diejenige, der er die Treue halten wolle und keiner sonst (I, 5f. und III, 5). Schließlich sei sie dafür verantwortlich, dass er sich nicht von der Liebe abwende. Haußmann zeigt sich unabhängig von seiner italienischen Textvorlage. Vom ursprünglichen metaphorischen Gehalt aus Vecchis Text bleibt nichts bestehen, die Bezüge auf Laura, auf eine Inspiration als Anregung zum Dichten und Komponieren sowie auf Aufführungsmöglichkeiten entfallen. Der deutsche Liedtext wird deutlich entmetaphorisiert, simplifiziert und fungiert weder poetologisch noch programmatisch noch performativ für die gesamte Sammlung, sondern reiht sich in die übrigen Liedsätze ein (da es keine Widmungsrede gibt, entfällt der dedikatorische Aspekt ebenfalls vollständig).

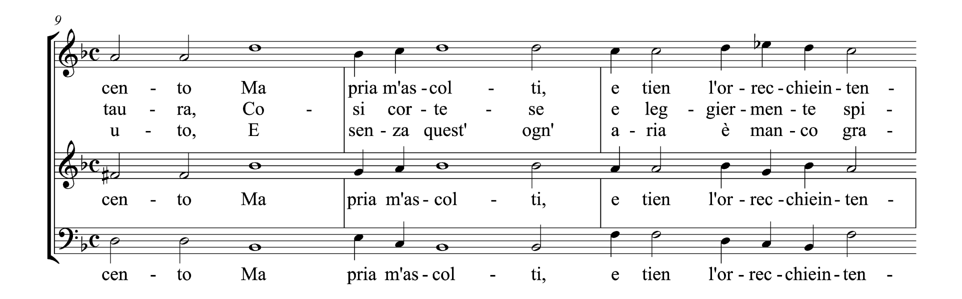
Musikalisch gesehen steht der Liedsatz Nr. I in G dorisch beispielhaft für Vecchis Canzonettenschaffen: drei fünfzeilige Strophen, die in zwei Teile gegliedert sind, die wiederum formal durch das Reimschema, bestehend aus einem waisen Reim gefolgt von zwei Paarreimen, und musikalisch durch das Wiederholungszeichen markiert werden. Die musikalische Gestaltung des Liedsatzes ist vergleichsweise schlicht und klar. Wiederholt werden jeweils der zweite Teil der ersten Zeile und der Schlusszeile, die damit besondere Gewichtung erhalten. Die „knappe[], melodisch wie rhythmisch scharf profilierte[], wortgezeugte[] Motivik",[244] charakteristisch für Vecchis Canzonettenstil, zeigt sich in der überwiegend homophon-deklamatorischen Faktur der musikalischen Sätze und der syllabischen Textbehandlung. Kleine Melismen illustrieren in der ersten Strophe das Verb „cantare" in den beiden Oberstimmen und die „Aria" in der Canto secondo-Stimme (M. 1 und 3f.). In der zweiten und dritten Strophe erhalten damit Wörter einen Akzent, die in der Betonungsstruktur der Zeile keine benötigen. Die Akzentverteilung läuft der Betonungsstruktur aber auch nicht vollständig zuwider (Grund dafür ist die musikalische Form des Strophenliedes).

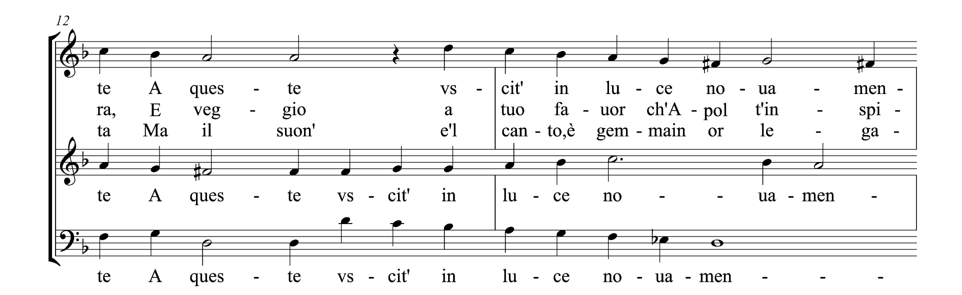
244 Ackermann: Art. „Vecchi, Orazio Tiberio", Sp. 1372.

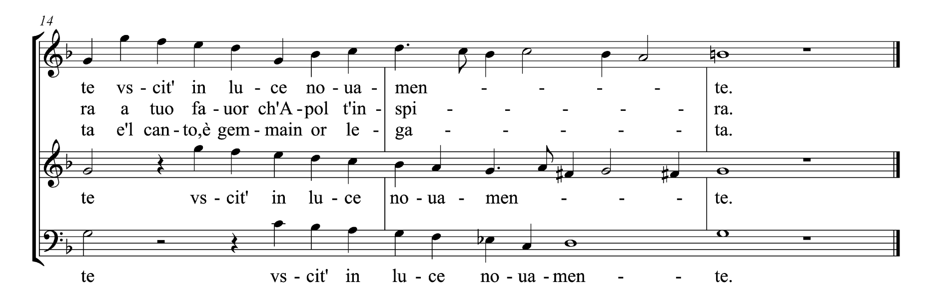

Canto
Deh can - - t'A - min - ta vn' A - riaa
Ec - co ch'as - si - so as - col - te -
Ma se de - sij di con - ten - tar -
Canto secondo
Deh can - - t'A - min - ta vn' A - riaa la Ro -
Basso
Deh can - - t'A - min - ta vn' A - riaa la Ro -


3
la Ro - ma - na vn' A - riaa la Ro - ma -
ròil tuo can - to as - col - te - ròil tuo ca -
mi a pie - no con - ten - tar - mi a pie -
ma - - na vn' A - - - riaa la Ro - ma - -
ma - - na vn' A - riaa la Ro - ma - -


5
na Io son con - ten - to Ch'io n'ho ben
to A pun - to L'AV - RA Dol - ce ris -
no Pren - di il Liu - to Ch'èvn gran - deai -
na Io son con - ten - to Ch'io n'ho ben
na Io son con - ten - to Ch'io n'ho ben


9
cen - to Ma pria m'as - col - ti, e tien l'or - rec - chiein - ten -
tau - ra, Co - si cor - te - se e leg - gier - men - te spi -
u - to, E sen - za quest' ogn' a - ria è man - co gra -
cen - to Ma pria m'as - col - ti, e tien l'or - rec - chiein - ten -
cen - to Ma pria m'as - col - ti, e tien l'or - rec - chiein - ten -



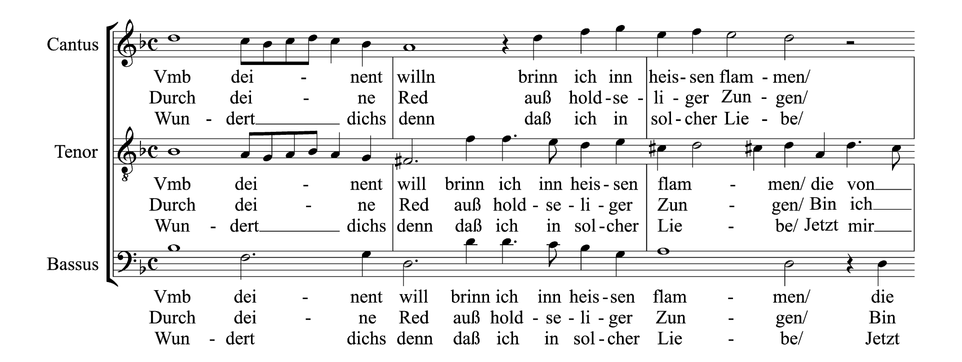


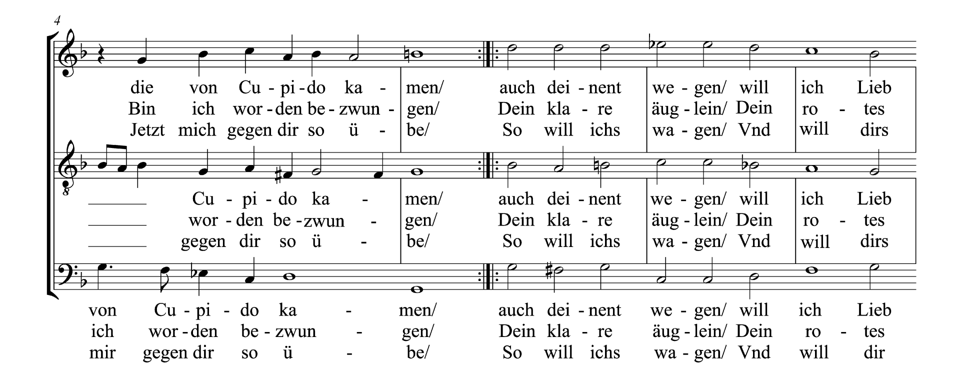
Notenbeispiel 22: Orazio Vecchi/Gemignano Capi Lupi: *Canzonette a tre voci* (Venedig 1597), Nr. I „Deh cant' Aminta vn' Aria a la Romana".

Valentin Haußmann übernimmt die musikalische Gestaltung und passt seine erste und zweite Strophe an: Die jeweils beiden ersten Zeilen beginnen mit einer unbetonten Silbe und fahren alternierend fort, das Melisma wird also auf eine betonte Silbe gesungen. Nur in der dritten Strophe „Wundert dichs denn daß ich in solcher Liebe/ Jetzt mich gegen dir so übe" (III, 1f.) beginnt der erste Vers mit einer betonten Silbe. Die musikalische Verzierung exponiert hier also die zweite unbetonte Silbe (M. 1). Diese Tonbeugung würde in einem gesprochenen Vortrag die Irritation über das Wundern metrisch vergegenwärtigen, verschwindet jedoch in der Musik – für Haußmann ein seltenes Phänomen. Der Wechsel ins Dreiermetrum bei den beiden jeweils fünfsilbigen Kurzverse in der Mitte des Liedsatzes entfaltet eine schwungvolle Wirkung.

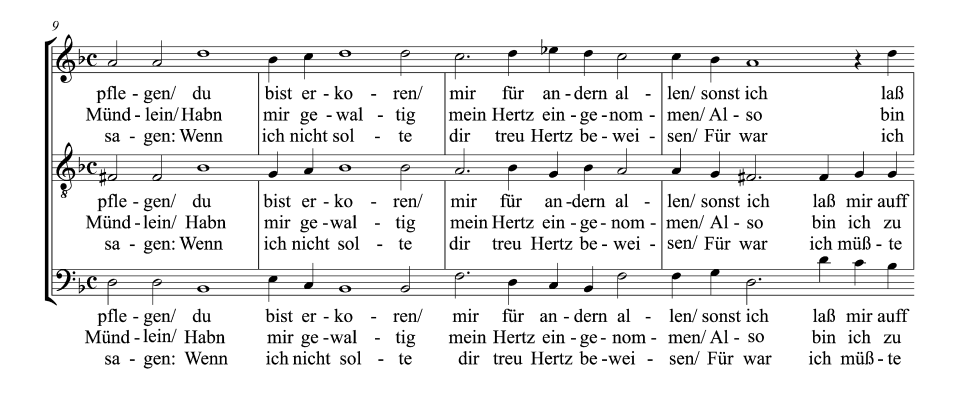
Haußmann erweitert Vecchis fünfzeilige Strophe zu einer sechszeiligen paargereimten Strophenform, indem er die Textwiederholung der ersten Zeile in der italienischen Fassung mit einer eingeschobenen zweiten Textzeile unterlegt. Variiert wird die Zäsur dieser zwölfsilbigen Zeile, die Vecchi in fünf plus sieben Silben gliedert und dabei die Sinneinheiten berücksichtigt (für einen zwölfsilbigen Vers spricht der Druck in einer Zeile). Wiederholt wird dann die siebensilbige Passage. Haußmann transformiert die eine elfsilbige Zeile, unterteilt sie in vier plus sieben Silben und ergänzt eine weitere siebensilbige Zeile: „Deh cant' Aminta vn' Aria a la

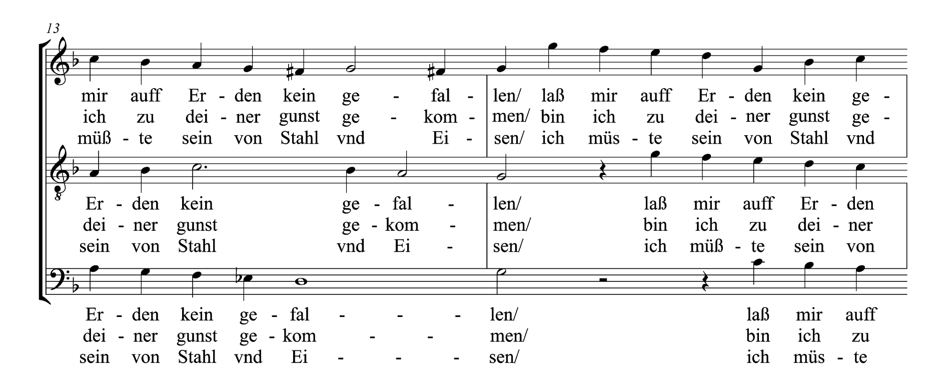
Romana, vn’ Aria a la Romana“ wird zu „Vmb deinent willn brinn ich inn heissen flammen/ die von Cupido kamen“ (genauso auch in den beiden Folgestrophen). Da nun der erste Teil mit vier Silben in der deutschen Fassung eine Note weniger als die italienische Version mit fünf Silben benötigt, ersetzt Haußmann in allen drei Stimmen die beiden halben Noten (Canto) bzw. eine halbe und eine Viertelnote (Canto secondo und Basso) für „-minta“ durch eine ganze Note (Cantus) bzw. eine punktierte halbe Note (Tenor und Basis) für „willn“ (M. 2):[245]

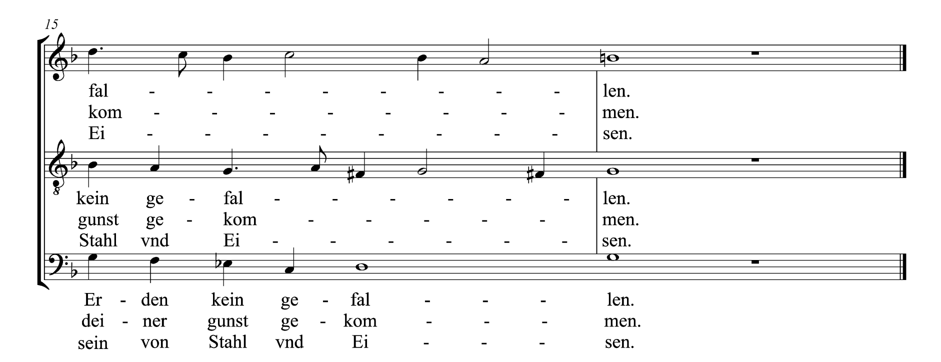




245 Fraglich bleibt an dieser Stelle, warum Haußmann die zweite Silbe in „Willen“ eliminiert hat, anstatt dem Notentext treu zu bleiben. Dieselbe Variation zeigt sich für die jeweils letzte Textzeile: Die ersten drei Silben der italienischen Zeile „A queste“ entsprechen den ersten beiden Silben „sonst ich“ des deutschen Verses (Str. I) und modifizieren in der Cantus-Stimme zwei halbe Noten zu einer ganzen Note sowie in der Tenor- und Basis-Stimme eine halbe und eine Viertelnote zu einer punktierten halben Note.







Notenbeispiel 23: Valentin Haußmann: *Canzonette, mit dreyen Stimmen/ Horatii Vecchi vnnd Gemignani Capi Lupi* (1606), Nr. I „Vmb deinent willn brinn ich inn heissen flammen".

Dasselbe Phänomen zeigt sich in der italienischen vierten respektive der deutschen fünften Zeile: Der zwölfsilbige Vers der italienischen Fassung ist in fünf plus sieben Silben unterteilt. Die ersten beiden Silben des siebensilbigen Abschnitts

sind in allen drei Stimmen auf eine Viertel- und eine halbe Note zu singen. Die deutsche Version hat an der entsprechenden Stelle wiederum eine elfsilbige Zeile, die in fünf plus sechs Silben gegliedert ist. Die erste Silbe der sechssilbigen Passage verbindet nun die Viertel- und halbe Note zu einer punktierten halben Note (M. 11) und exponiert damit in der ersten und zweiten Strophe den Bezug auf den Sänger selbst („mir“, I, 5 und „mein“, II, 5) und in der dritten Strophe sein Gegenüber, die umworbene Geliebte („dir“, III, 5). Weitere Anpassungen an die deutsche Sprache sind nicht nachzuweisen, auch keine Modifikationen in der melodischen Linie oder der Harmonik des Satzes. Haußmann übernimmt die zweiteilige Gliederung des Liedsatzes und behält den Wechsel in das Dreiermetrum für die mittlere Passage bei. Damit kann der Liedsatz exemplarisch für die gesamte Liedsammlung stehen, bei der Haußmann abgesehen von diesen minimalen Angleichungen, die ebenfalls in einigen weiteren Liedsätzen auftreten, keine Veränderungen vornimmt.[246]

Valentin Haußmann zeichnet sich durch die herausragende Fähigkeit aus, die persönlichen Charakteristika der italienischen Komponisten zu erkennen und sich anzueignen. Die Villanellen Luca Marenzios, die als kleine Madrigale ausgestaltet sind, übernimmt er und passt sie an die deutsche Liedkultur genauso an wie die eher schlichten homophon-deklamatorischen und rhythmisch markant ausgeprägten Canzonetten Orazio Vecchis und Gemignano Capi Lupis. Haußmann orientierte sich an der Gestaltung der ihm vorliegenden italienischen Liedsätze und adaptierte sie dergestalt für die deutschen Texte, dass Charakter, Stimmung und musikalische Aussage nicht verloren gehen. Haußmanns deutsche Textunterlegungen zu den Canzonetten von Vecchi und Capi Lupi ergänzten demzufolge das Spektrum deutscher Umtextierungen um eine weitere Dimension: Da die Musik jeweils beibehalten wurde, blieb die Form abgesehen von neu textierten Wiederholungen zumeist bestehen.

Johannes Jeep: Nr. XIII „Was thust du auß dir machen?“ (1610)

Der Komponist Johannes Jeep wurde 1581/82 in Dransfeld bei Göttingen geboren.[247] Nach Stationen in Nürnberg und Altdorf und einer mittelbar bezeugten Studienreise nach Frankreich und Italien trat er 1613 eine Stelle als Kapellmeister und Organist am Hof des Grafen Wolfgang zu Hohenlohe in Weikersheim als Nachfolger von Erasmus Widmann an. Aufgrund des Dreißigjährigen Krieges ging

246 Z. B. Cantus-Stimme: Nr. VI, VIII, XI und XX; Tenor-Stimme: Nr. IIII, XI, XXVI, XXIX; Basis-Stimme: Nr. II, XI und XXVIII.

247 Für die folgende Kurzvita vgl. Thomas Röder: Art. „Jeep, Johann“. In: MGG^2, Personenteil 9 (2003), Sp. 979f., hier Sp. 979.

Jeep ab 1634 ins Exil nach Frankfurt am Main und folgte 1637 Johann Andreas Herbst in das Amt des Frankfurter Musikdirektors. Nach der Kündigung 1639 hielt Jeep sich in Hanau auf, wo er 1644 starb. Johannes Jeep ist überwiegend für seine zweibändige Sammlung mit Studentenliedern *Studentengärtlein* (Nürnberg 1605 und 1614) bekannt, die den Auftakt für eine Reihe ähnlicher Veröffentlichungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bildete (vgl. Kap. 2.3.3).

1610 veröffentlichte er die Sammlung *Schöne/ ausserlesene/ liebliche Tricinia* mit 22 dreistimmigen Liedsätzen. In der Widmungsrede an den Nürnberger Juristen und Stadt-Advokaten Christoph Held schrieb Jeep, er hätte die italienische Sammlung „von einem guten Freund" erhalten, und begründete seine deutsche Neutextierung und den Druck der Liedsammlung damit, dass nicht nur „das *artificium compositionis*, sondern auch *ipsa harmonia* zierlich/ lieblich/ vnd also wol wehrt seyen/ daß man sie mit Teutschen Texten zieret vnd renoviret".[248] Auch in dem an seine Kritiker gerichteten lateinischen Eingangsgedicht „Ad Zoilum" betonte Jeep, er wäre lediglich der Übersetzer der italienischen Lieder („Translatio sola est mea"), Urheber dieser Kunst wäre die Musik („Auctoris est Symphonia"), und gegen das Musizieren käme kein Widerstand an.[249] Jeep publizierte seine Sammlung aber nicht nur aufgrund der in der Widmungsrede formulierten musikalischen Qualität der Liedsätze, sondern auch, um die Sammlung einer größeren Rezeptionsgruppe zur Verfügung zu stellen: „zu mehrerm gebrauch", wie es im Titel heißt, auch für diejenigen, die der italienischen Sprache nicht mächtig wären und „*in convivijs* vnd bey andern wolleben" teilnähmen.[250] Gesellschaftliche Zusammenkünfte und geselliges Beisammensein als soziale Räume boten die Rahmenbedingungen für die Aufführung dieser und anderer Liedsätze (vgl. Kap. 2.3.2). Auch 1610 wurde explizit darauf hingewiesen, dass Liedsätze neu textiert wurden, um eine umfangreiche Rezeption zu ermöglichen.

Aus dem expliziten Verweis in Jeeps Titel *Schöne/ ausserlesene/ liebliche Tricinia, hiebevorn von Laurentio Medico in Wellscher Sprach außgangen* lässt sich die italienische Vorlage erschließen: Es handelt sich um die Sammlung *Il secondo libro delle canzoni* von Lorenzo Medici, 1604 in Venedig gedruckt und in der Canto primo-Stimme noch erhalten. Lorenzo Medici komponierte für seine zweite Lied-

---

248 Johannes Jeep: Schöne/ ausserlesene/ liebliche Tricinia. Nürnberg 1610. Cantus I-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^r^. Hervorhebungen im Original.

249 Jeep: Schöne/ ausserlesene/ liebliche Tricinia (1610), Cantus I-Stimmbuch, „Ad Zoilum", Bl. A2^v^. Lini Hübsch-Pfleger erwähnt Jeeps Tricinien-Übertragungen und nennt auch das Gedicht, geht aber nicht näher darauf ein; vgl. dies.: Das Nürnberger Lied im deutschen Stilwandel um 1600, S. 115.

250 Jeep: Schöne/ ausserlesene/ liebliche Tricinia (1610), Cantus I-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^r^. Hervorhebung im Original.

sammlung 22 dreistimmige *canzoni*, zu denen er wahrscheinlich selbst die Texte verfasste. In der Widmungsrede an den Conte Sigismondo Martinengo-Villachiara lobte der Komponist seinen Dienstherrn und betonte den Charakter der Lieder als „il molto affetto dell'animo" – Liebe und Gefühl werden in den Liedsätzen anhand verschiedener Facetten stilisiert dargestellt.[251]

Johannes Jeep übernahm die musikalischen Sätze mit wenigen Ausnahmen identisch und vollständig. In den deutschen Textunterlegungen hingegen entfernte er sich formal und thematisch von seiner italienischen Vorlage: Die Hälfte der 22 Liedsätze erweiterte er um eine oder mehrere Textzeilen, Reimschemata wurden variiert und Refrainpassagen hinzugefügt oder weggelassen.[252] Lateinische Lemmata, die über den Liedsätzen abgedruckt sind, fassen in der deutschen Version den Inhalt des jeweils folgenden Liedsatzes zusammen, im weitesten Sinn geht es um Liebe, zwischenmenschliche Beziehungen und sozialgesellschaftliche Fragen. Formal stellen die Liedsätze Canzonetten dar: Medici bezeichnet seine Sammlung mit *canzoni*, Jeep wählt den Ausdruck *Tricinia*, der Vokalkompositionen beschreibt, die explizit für drei Stimmen komponiert sind und sowohl protestantisch geistlichen als auch weltlichen Inhalt haben können (zur Form der Tricinia vgl. Kap. 3.1 und 3.3).

Mit der zweiteiligen Großform AABB orientieren sich alle Liedsätze an der Villanella; auch die dreistimmige Besetzung mit zwei Cantus- und einer Bassus-Stimme verweist auf dieses Modell.[253] Hinsichtlich ihrer längeren und komplexeren musikalischen Gestaltung mit polyphonen Passagen sowie gelegentlicher Textausdeutung und Tonmalerei erweisen sich die Liedsätze deutlich weiterentwickelter als eine Villanella.[254] Dies zeigt sich beispielsweise an kleineren Melismen und Verzierungen, Synkopen und imitatorischen Passagen. Bemerkenswert ist auch der vierteilige Zyklus, der aus den letzten vier Liedsätzen besteht (Nr. XIX

---

251 Medici: Il secondo libro delle canzoni (1604), Canto primo-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^{v}.

252 Erweiterungen: Nr. I, II, IV und V werden von vier auf fünf Textzeilen pro Strophe erweitert; Nr. VI und XIII von vier auf sechs Zeilen; Nr. VIII wird von drei auf sechs Zeilen ausgedehnt, indem die Silbenzahl aufgeteilt und die musikalischen Wiederholungen für Text verwendet werden, Nr. XIV von sechs auf acht Zeilen. Variierte Reimschemata finden sich in Nr. VII, XVIII, XIX, XX, XXI und XXI. Refrain: Nr. XV erhält einen Refrain, Nr. XVII ist ohne Refrain in der italienischen Vorlage.

253 Ab dem Liedsatz Nr. XV bis zum Ende der Sammlung liegt der Tonumfang der Sätze höher: Bei Nr. XV ist die Bassus-Stimme im Altschlüssel notiert, Nr. XVI und XVII haben den Bassus im Tenorschlüssel, und in den Nr. XVIII bis XXII ist für die tiefste Stimme der Baritonschlüssel vorgezeichnet. Die beiden Cantus-Stimmen sind im Violin- und Diskantschlüssel notiert.

254 Zur Canzonetta vgl. auch DeFord (Übs.: Guido Heldt): Art. „Canzonetta".

bis XXII, gekennzeichnet durch die Formulierung „prima … stanza"): Jeep übernimmt diese Gliederung in seiner Nachdichtung („Der erste … Theil") hinsichtlich der formalen Gestaltung (einstrophig, ohne Erweiterung durch Hinzufügen von zusätzlichen Versen) und hält sich auch inhaltlich nahe an seine Vorlage, indem der Prozess einer Liebesbeziehung von der Klage über das Nichterhörtwerden über die Werbung hin zum Lob der Geliebten und der Freude über die Erhörung nachgesungen wird. Um im Folgenden Jeeps formal wie inhaltlich kreative Aneignung seiner italienischen Vorlage nachzuzeichnen und seine Fähigkeiten im Nachdichten und Neutextieren zu exponieren, steht nun sein Liedsatz Nr. XIII „Was thust du auß dir machen?" im Zentrum der Betrachtungen.

Die Vorlage zu diesem Liedsatz Nr. XIII „Was thust du auß dir machen?" bietet Lorenzo Medicis Liedsatz Nr. 13 „Amor che pensi fare". Die Liebesklage umfasst vier vierzeilige Strophen. Der unglückliche Liebhaber wendet sich aus der Ich-Perspektive an Amor und fragt ihn nach der Intention seines Handelns, das Schießen von Pfeilen ins menschliche Herz, um Liebe zu erwecken (Str. I). Doch auch wenn er das bis zur Erschöpfung täte („Ch'al fin ti stancherai", I, 4), um das Herz des Liebhabers zu verwunden: Dieses wird bereits tausendfach mit spitzen und gestählten Nägeln durchbohrt und gequält (Str. II). Amors Gebrauch seiner Waffen („adopri l'armi", III, 2), um den Liebhaber zu seinem Sklaven zu machen, erweist sich als zwecklos, da dieser sich selbst als halb gestorben und als sein treuer Anhänger beschreibt (Str. III). Die vierte Strophe schließt mit dem Fazit, dass Amor mit seinen spitzen Pfeilen („Co' strali acuti tuoi", IV, 4) dem Liebenden das Leben nicht nehmen kann. Die Metapher der römischen Liebesgottheit, deren Pfeile in diesem Liedsatz keine Liebe, sondern Liebesqualen evozieren, stellt einen allgemeinen Topos der Liebeslyrik dar.

13 [Medici]	XIII. Crede mihi, nihil est, aliquid qui se putat esse.
Amor che pensi fare Con tanto saettare Saetta pur quanto fai, quanto fai, quanto fai Ch'al fin ti stancherai.	Was thust du auß dir machen? Ein jeder thut dein lachen: Ich sag allzeit/ du seist nicht gscheit/ mit deiner narrenkappen/ sichst gleich eim andern lappen.
Se per ferirmi il core Saetti à tutte l'hore; Eccol d'acuti, e ben temprati chiodi Trafitto in mille modi.	Man thut dirs übel sprechen/ daß du dich thust erbrechen/ Wilst Edel sein/ bist doch ein schwein/ inn allen deinen Sitten/ du bist gar vnbeschnitten.

Per tormentar per farmi Tuo seruo, adopri l'armi? Già semiestinto, e tuo seguace fido Eccomi empio Cudido[sic].[255]	Dein gang vnd dein geberden/ sein heuer/ als wie ferden: Du bleibst ein Narr/ glaub mir fürwar/ die gantze zeit deins lebens/ es ist mit dir vergebens.
Ma se dai tal ferita Per togliermi la vita; Leuati questo humor, che far nol puoi Co'strali acuti tuoi.[256]	Ich will dir treulich rathen/ folg mir/ es kann nicht schaden/ Bleib fein zu hauß/ lauff nit viel auß/ mit deiner narrenkappen/ so darff man dich nit lappen.[257]

Jeep übernimmt den Musiksatz, verzichtet aber auf eine Übersetzung des italienischen Textes und unterlegt die Noten mit einem Spottlied. In vier Strophen wird ein nicht näher bestimmtes Gegenüber in direkter Ansprache und drastischen Worten verspottet: Es wird der Unwissenheit beschuldigt („du seist nicht gscheit", I, 4), als Narr verunglimpft (I, 5 und III, 3), sein Äußeres („mit deiner narrenkappen/ sichst gleich eim andern lappen", I, 5f.) und seine Umgangsformen werden verhöhnt („Wilst Edel sein/ bist doch ein schwein/ inn allen deinen Sitten", II, 3–5 und „Dein gang vnd dein geberden/ sein heuer/ als wie ferden", III, 1f.). Mit dem Vorwurf „du bist gar vnbeschnitten" (II, 6) war ein gewinnsüchtiges Verhalten gemeint: Ein unbeschnittener Jude galt als Mensch, der ungeachtet seiner Religion wucherisch und geizig war, was früher vermeintlich als typisch jüdische Charakteristika angesehen wurde.[258] Die vierte Strophe endet mit dem Rat, sich möglichst immer zu Hause und so wenig wie möglich in der Öffentlichkeit aufzuhalten (Str. IV). Das lateinische Motto „Crede mihi, nihil est, aliquid qui se putat esse" steht sinnbildlich für die Aussage des Textes: „Glaube mir; wer meint, etwas zu sein, ist nichts."[259] Wer mehr aus sich macht, als er tatsächlich ist, wie es die zu Beginn des Liedsatzes gestellte Frage formuliert (I, 1), stellt real nichts dar.

Die Art und Weise der Verunglimpfung und der Schmähung lässt vermuten, dass es sich um ein maskulines Opfer handelt; Frauen werden in dieser Zeit nicht

255 Es dürfte sich um einen Druckfehler handeln und müsste „Cupido" heißen.

256 Medici: Il secondo libro delle canzoni (1604), Canto primo-Stimmbuch, Nr. 13, Bl. A8^r.

257 Jeep: Schöne/ ausserlesene/ liebliche Tricinia (1610), Cantus I-Stimmbuch, Nr. XIII, Bl. C1^r.

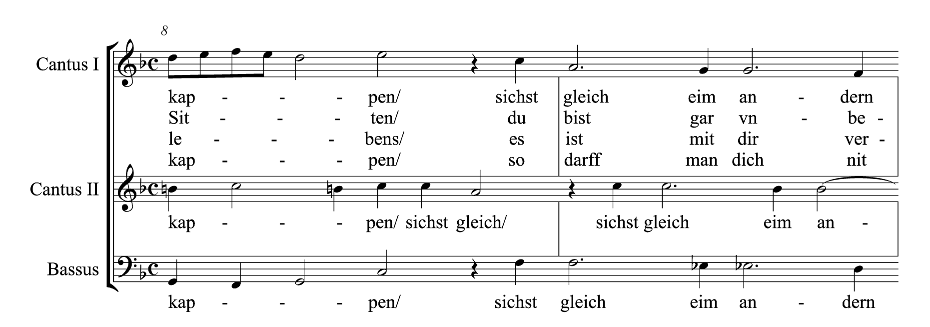
258 Vgl. Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: Art. „Jude". In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Hier Bd. 10, Sp. 2352–2354, Lemma 6: „[A]uch, abgesehen von der religion, der, welcher gewinnsüchtig und wucherisch verfährt, wird ein jude genannt: ein unbeschnittener jude."

259 Vielen Dank für die Übersetzung an Mirjam Döpfert.

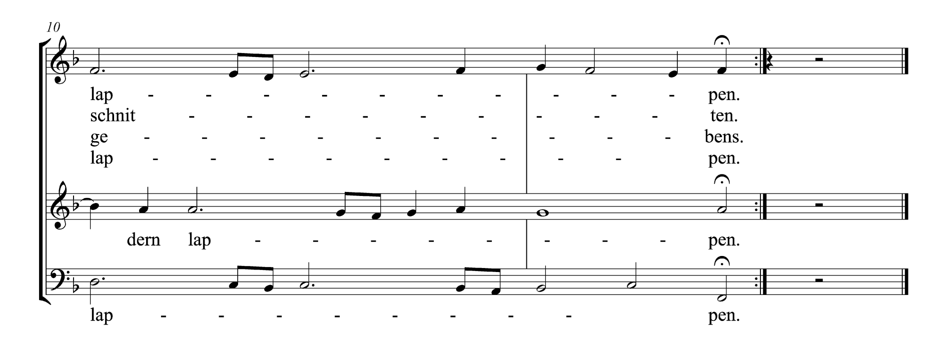
als Narren bezeichnet oder als unbeschnitten beschimpft.[260] Besondere musikalische Textausdeutungen gibt es nicht: Der lebendig-fröhliche Liedsatz mit einigen Melismen und Verzierungen in F-Dur konterkariert den Spott und die Ratschläge des Sprecher-Ichs. Zudem ist eine enge Wort-Ton-Beziehung bei einem Strophenlied wie dem hier vorliegenden schwierig, da mehrere Strophen auf dieselbe Musik zu singen sind.

Inhaltlich lassen sich keine Bezüge zwischen den beiden Liedsätzen herstellen. Aufschlussreich für die Praxis der Neutextierung von fremdsprachigen Liedsätzen ist hingegen die formale Gestaltung des deutschen Liedtextes: Aus der vierzeiligen Strophenform des italienischen Textes werden in der deutschen Textfassung vier sechszeilige Strophen in drei Paarreimen. Lorenzo Medici gliedert jede Strophe in zwei Teile, die formal durch den Paarreim und musikalisch durch das Wiederholungszeichen unterstützt werden. Johannes Jeep behält den ersten Teil des Liedsatzes mit den ersten beiden Versen und der Wiederholung des zweiten Verses formal bei: zwei siebensilbige Zeilen im italienischen Text, im deutschen Text ebenfalls siebensilbig und regelmäßig alternierend.

Im zweiten Teil wird der italienische dritte Textvers auf drei deutsche Textverse erweitert, zwei zweihebige Kurzverse 3 und 4 und einen dreihebigen fünften Vers. Möglich wird das durch die Musik: In der italienischen Version wird der zweite Teil des dritten Textverses „quanto fai" (I, 3) viermal wiederholt. Diese Wiederholungen füllt Jeep mit weiterem Text und erweitert so das Gedicht um zwei Verse. Der jeweils letzte Textvers, der vierte im italienischen („Ch'al fin ti stancherai", I, 4) und der sechste im deutschen Text („sichst gleich eim andern lappen", I, 6), entsprechen sich wieder in der Vertonung, was im Notensatz mit gemeinsamer Zäsur und gleichem Rhythmus in der Cantus I- und der Bassus-Stimme unterstützt wird (M. 8–11):



260 Hingewiesen sei an dieser Stelle darauf, dass (aus dramaturgischen Gründen?!) der nachfolgende Liedsatz Nr. XIV ein Spottlied auf die Frauen darstellt, denen kollektiv Wankelmütigkeit, Lügen, Hinterlist und Lästereien zugeschrieben wird.



Notenbeispiel 24: Johannes Jeep: *Schöne/ ausserlesene/ liebliche Tricinia* (1610), Nr. XIII „Was thust du auß dir machen?“, M. 8–11.

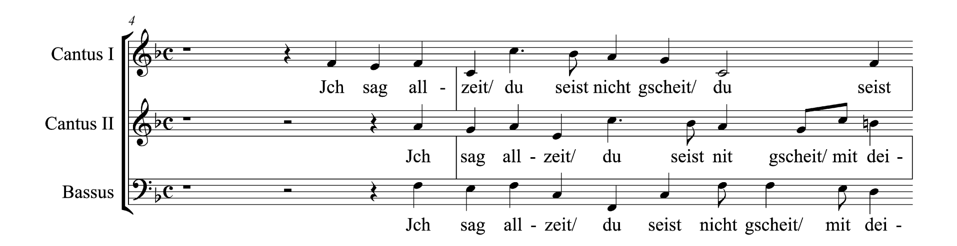
Bei diesem Liedsatz lässt sich folglich nicht lediglich von einer Neutextierung sprechen.[261] Jeep wählte nicht nur eine gänzlich andere Thematik, sondern erweiterte die italienische Textvorlage auch formal um zwei Verse. Für seinen souveränen und innovativen Umgang mit den Liedtexten und seine genaue Kenntnis der deutschen und der italienischen Sprache spricht noch eine weitere Beobachtung. Ein Vergleich der italienischen und der deutschen Cantus I-Stimme zeigt, dass in den italienischen Noten in der dritten Textzeile eine punktierte Viertel c‘ mit Achtel c‘ notiert ist (M. 5). Diese beiden Notenwerte werden in der deutschen Notenfassung zu Beginn der vierten Textzeile durch eine halbe Note ersetzt, die nur eine Textsilbe benötigt: „quan-to fa-i/ quan-to fa-i/ quan-to fa-i“ vs. „du seist nicht gscheit/ du seist nicht gscheit/ mit dei-ner nar-ren-kap-pen“. Aufgrund dieser Änderung geht die Text- bzw. Silbenverteilung damit in beiden Sprachen genau auf (M. 5f.):[262]

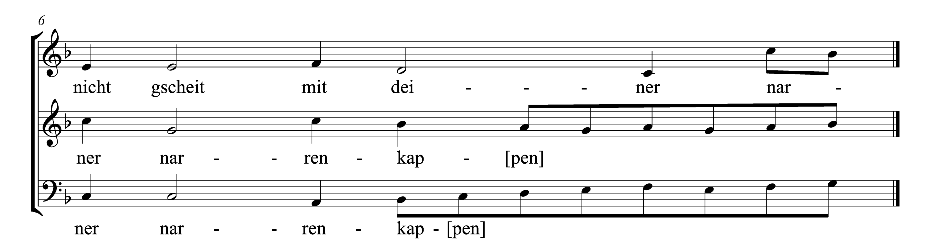


Notenbeispiel 25: Lorenzo Medici: *Il secondo libro delle canzoni* (1604), Nr. 13 „Amor che pensi fare“, M. 4–6.

261 Vielen Dank für die Übersetzung an Emma Louise Brucklacher.

262 In dem Notenbeispiel der italienischen Fassung ist lediglich die Canto primo-Stimme abgedruckt, da die Canto secondo- und die Basso-Stimme nicht mehr erhalten sind.





Notenbeispiel 26: Johannes Jeep: *Schöne/ ausserlesene/ liebliche Tricinia* (1610), Nr. XIII „Was thust du auß dir machen?“, M. 4–6.

In der Cantus I-Stimme wird die Silbe „du“ mit einer punktierten Viertel und in der Wiederholung mit einer halben Note (jeweils M. 5) gesungen, was die Silbe betont und damit die Tonbeugung musikalisch unterstützt; die Stimme des Cantus II ahmt dies nach (ebenfalls M. 5). Jeep passt nicht nur die reine Silbenzahl und deren Verteilung auf die Musik an, sondern berücksichtigt in seiner formalen Texterweiterung auch das akzentuierende Versprinzip und stimmt den natürlichen Wortakzent und den durch das Metrum bestimmten Versakzent aufeinander ab. Anhand des soeben analysierten Spottlieds aus Johannes Jeeps *Schönen/ ausserlesenen/ lieblichen Tricinia* zeigt sich, dass gerade in Liedtexten um 1610 bereits ein Bewusstsein für die Metrik und den Rhythmus der deutschen Sprache vorhanden und entwickelt war.

Um nachzuzeichnen, auf welche Art und Weise italienische Liedsätze im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit rezipiert wurden und dadurch einen grundlegenden Beitrag zum literatur- und musikgeschichtlichen Wandel um 1600 leisteten, lohnt ein Blick in die zeitgenössische Übersetzungs- und Neutextierungspraxis. In der Entwicklung einer deutschsprachigen Dichtung spielte der kulturelle Import ästhetischer Elemente eine wichtige Rolle für die Entstehung einer deutschen eigenen Tradition, waren es nun musikalische und literarische Formen und Gattungen oder auch Stoffe und Motive. Die deutsche Liedkultur orientierte sich an den anderen europäischen Dichtungen nach dem Prinzip von

‚imitatio' und ‚aemulatio'. Sichtbar werden diese Aneignungsprozesse in Lieddrucken, die explizit auf fremdsprachige Vorbilder verweisen und Übersetzungen, Übertragungen, Nachdichtungen oder vollständige Neutextierungen darstellen.

Drei grundlegende Ergebnisse lassen sich aus den ausführlichen Analysen zusammenfassen: Erstens ist das Spiel mit Formen und Motiven einfacher in eine fremde Sprache und einen fremden kulturellen Bezugsrahmen zu übertragen als einen konkreten Text zu übersetzen. Nachahmungen und Nachdichtungen mit Verweis auf italienische Liedtraditionen finden sich ab Mitte der 1570er bis weit in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts, wohingegen Übersetzungen überwiegend im letzten Jahrzehnt des 16. und im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts auftreten. Zweitens bildete sich im Laufe dieser Zeit eine Übersetzungskultur heraus, die sich von einer nahezu worttreuen zu einer immer freieren Neutextierung entwickelte. Diese Emanzipation zeigt sich besonders deutlich in der formalen Faktur der neuen Texte: Orientieren sich die deutschsprachigen Texte zu Beginn der Entwicklung noch stark an Form und Inhalt der italienischen Vorlage, weisen sie um 1610 erkennbar mehr Eigenständigkeit auf, kombinieren traditionelle Formen und innovative Elemente sowie innovative Formen und traditionelle Elemente und spielen mit deutschen und italienischen Komponenten.

Der dritte Aspekt ist ein genuin literaturwissenschaftlicher: Klar tritt eine formal-metrische und inhaltlich-motivische Entwicklung zutage, anhand derer sich der allmähliche Wandel von einer silbenzählenden zu einer akzentuierenden Betonungsstruktur im Vers nachverfolgen lässt. Gleichzeitig wird eine differenzierte Vielfalt an Themen und Motiven evident, in der gleichermaßen bekannte und traditionelle Figuren und Muster rezipiert wie auch innovative aus dem italienischen Renaissancehumanismus stammende Elemente aufgenommen und implementiert werden.

4.3 Trilateraler Kulturtransfer: Englisch-italienische Elemente im deutschsprachigen Lied

Englische Musiker und Komponisten eigneten sich um 1600 kreativ italienische Liedsätze an und verbreiteten diese über verschiedenste kulturelle Kanäle weiter, die in der Frühen Neuzeit zwischen England und Kontinentaleuropa bestanden. Vor allem in Dänemark und in den protestantischen Gegenden der Niederlande und des deutschsprachigen Raums lassen sich seit den späten 1570er Jahren Spuren von englischen Musikern, Komponisten und Schauspielern nachweisen; einige von ihnen erhielten führende Positionen in herzoglichen, (kur-)fürstlichen und

königlichen Hofkapellen.[263] Die zahlreichen Bezüge im Spannungsfeld der frühneuzeitlichen englischen, italienischen und deutschen Kultur sind ein eigenes Forschungsfeld, das Arne Spohr in seiner Dissertation (2009) für die englischen Musiker in Dänemark und Norddeutschland zwischen 1579 und 1630 untersuchte.[264]

Wie in anderen europäischen Ländern bestand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch in England eine ausgeprägte Bewunderung für die italienische Kultur und besonders für die Gattung des Madrigals. Italienische Madrigalisten wie Alfonso Ferrabosco d. Ä. (1543–1588) wurden in den 1560er Jahren am Hof von Elisabeth I. als Hofmusiker angestellt und trugen mit ihren Kompositionen zur Verbreitung des Madrigals auf der Insel bei.[265] Drucke und Handschriften italienischer Madrigale waren beliebt und erweiterten das Repertoire weltlicher Musik im Bereich der Consortmusik.[266] Mit ihrer variablen Aufführungspraxis

---

263 Vgl. hierzu die umfangreiche Studie von Werner Braun: Britannia abundans. Deutsch-englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit. Tutzing 1977. Beispiele für englische Musiker, die in Deutschland aktiv waren, sind der Lautenist John Dowland (1563–1626) mit Anstellungen in Wolfenbüttel und Kopenhagen; der Violinist und Gambist William Brade (ca. 1560–1630) wirkte unter anderem als Hofkapellmeister an den Höfen in Kopenhagen, Berlin, Bückeburg, Hamburg, Halle etc.; der Violinist und Gambist Thomas Simpson (1582–1628) musizierte in Heidelberg, Bückeburg und Kopenhagen; der Gambist und Komponist Walter Rowe d. Ä. (um 1585/86–1671) wirkte in Hamburg, Güstrow und Berlin.

264 Vgl. Spohr: „How chances it they travel?“. Spohr knüpft an die Studie von Werner Braun an, der ein deutsches Interesse an England als „aus dem Südwesten Deutschlands, aus dem Norden jenseits des Mains und aus dem Nordosten, aus evangelischen Fürstentümern und Freien Reichsstädten“ kommend bestimmt und sich damit vor allem auf Herzog Friedrich I. von Württemberg (1557–1608), Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (1572–1632) sowie die deutschen Verwandten des Königs Jakob I. von England (1566–1625) bezieht; Braun: Britannia abundans, S. 36. Aufgrund der behandelten Themenvielfalt (alle für den Austausch relevanten musikalischen Gattungen und geographisch das gesamte deutsche Sprachgebiet) bleibt die grundlegend wichtige Rolle Dänemarks in Brauns Monographie außen vor, was Spohr bemängelt und in seiner Untersuchung bearbeitet.

265 Vgl. Martina Rebmann: Art. „Morley, Thomas“. In: MGG², Personenteil 12 (2004), Sp. 486–492, hier Sp. 489 sowie Braun: Britannia abundans, S. 365.

266 Neben Gamben- und Blockflöten-Consorts, also Ensembles, bei denen alle Instrumente aus einer Instrumentenfamilie stammen, gibt es auch das ‚broken consort‘ als Ensemble von Musikinstrumenten aus unterschiedlichen Instrumentenfamilien und den ‚consort-song‘ als Ensemble, bei dem eine Singstimme von vier oder fünf Gamben begleitet wird, vgl. Sommerrock: Das englische Lautenlied (1597–1622), S. 6. Das ‚broken consort‘, auch ‚mixed consort‘ genannt, gilt als typisch englischer Ensembletyp mit vielfältigem Repertoire und standardisierter Besetzung bestehend aus drei Melodieinstrumenten (Violine bzw. Diskantgambe, Block- oder Querflöte, Bassgambe) und drei Zupfinstrumenten (Laute, Cister, Pandora), vgl. Spohr: „How chances it they travel?“, S. 163f.

verhalfen sie auch der englischen ‚Ayre', dem lautenbegleiteten Sololied, zum Erfolg, indem mehrstimmige Madrigale zunächst gemischt vokal-instrumental für eine Singstimme, Violen und Lautenbegleitung musiziert wurden. In diesen Transkriptionen wurde der Lautenpart nach und nach den Eigenheiten des Instruments angepasst; es entstanden Kompositionen für Sologesang und Laute. Das englische ‚Ayre' konkurrierte kunstideologisch, poetologisch, aufführungstechnisch und kommerziell mit dem englischen Madrigal, das in etwa zeitgleich seine Hochphase erlebte, aber von anderen Komponisten etabliert wurde.[267]

Mit Nicholas Yonges Madrigalsammlung *Musica transalpina* (London 1588) begann die Blütezeit des englischen Madrigals, der einzigen landessprachlichen Madrigaltradition außerhalb Italiens.[268] Nicholas Yonge (ca. 1560–1619), ein vermögender Beamter und englischer Verleger mit angesehener sozialer Position im gesellschaftlichen Londoner Leben, stellte italienische Madrigale mit englischsprachigen Texten zusammen und veröffentlichte damit „das erste Ergebnis des großen Interesses in England an italienischer Vokalmusik".[269] Englische Übertragungen von italienischen Sammlungen regten die kreative Rezeption italienischer Formen und Motivik an und förderten so die Aneignung kontinentaler Musiktraditionen.[270]

---

267 Vgl. Sebastian Klotz: Art. „Lautenlied". In: MGG^2, Sachteil 5 (1996), Sp. 996–1002, hier Sp. 1000. Das englische Kunstlied für Gesang und Laute trug wie das Madrigal zur Entstehung einer englischen Musikkultur im 16. Jahrhundert und zur Erschließung neuer Ausdrucks- und Publikumsbereiche bei, Sp. 999. Zum englischen Lautenlied und zur ‚Ayre' vgl. auch die interdisziplinäre Studie von Sommerrock: Das englische Lautenlied (1597–1622). Neben der Gattung des Madrigals gilt das in ähnlicher Weise auch für die ‚Fancy', die englische Form der italienischen ‚Fantasia', vgl. Braun: Britannia abundans, S. 366f.

268 Vgl. John Caldwell (Übs.: Thomas Christian Schmidt): Art. „England". In: MGG^2, Sachteil 3 (1995), Sp. 27–99, hier Sp. 32; Oscar Becker: Die englischen Madrigalisten William Byrd, Thomas Morley und John Dowland. Ein Beitrag zur Geschichte des weltlichen Chorliedes und dessen Pflege in England. Köln 1901 sowie Wilhelm Bolle: Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600. Ein Beitrag zur Geschichte der sangbaren Lyrik in der Zeit Shakespeares. Mit Abdruck aller Texte aus den bisher noch nicht neugedruckten Liederbüchern und der zeitgenössischen deutschen Übertragungen (Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie XXIX). Berlin 1903, S. XXXII.

269 Martina Rebmann: Zur Modusbehandlung in Thomas Morleys Vokalwerk (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft 120). Frankfurt am Main et al. 1994, S. 53f.

270 Exemplarisch sei folgende Sammlung genannt, Thomas Watson: The first sett, of Italian madrigalls Englished. London 1590. Watson unterlegte für seine Sammlung größtenteils Madrigale von Luca Marenzio mit englischen Texten (23 von 28 Werken), der als modernster italienischer Komponist seiner Zeit galt, vgl. Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 57–60. 1597 gibt Nicholas Yonge den zweiten Band seiner *Musica transalpina* heraus, ders.: Musica transalpina. The second

Lediglich fünf Jahre später, 1593, veröffentlichte Thomas Morley (1557/58–1602) seine *Canzonets, or Little Short Songs to Three Voyces*, mit denen er die sogenannte englische Madrigalistik begründete und maßgeblich zur Popularität des Madrigals beitrug.[271] Der englische Komponist, Organist und Musikwissenschaftler trat besonders für die italienische Musik ein, indem er die Texte italienischer Vokalwerke ins Englische übertrug und neu vertonte, Eigenkompositionen nach italienischen Vorbildern schuf und englische Anthologien mit Werken verschiedener Komponisten herausgab.[272] Sein zwischen 1593 und 1601 publiziertes Œuvre umfasst neben lateinischer und englischer Kirchenmusik und ein wenig Instrumentalmusik überwiegend Canzonetten und Madrigale und beeinflusste nicht nur die zeitgenössische englische weltliche Vokalmusik nachhaltig: Die Rezeption seiner Liedsammlungen geschah europaweit. So lässt sich zeigen, dass englische Liedsammlungen mit italienischen Elementen auch im deutschen Sprachraum rezipiert wurden.

Morleys Werke wurden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit deutschsprachigen Texten unterlegt, seine im Titel formulierten Hinweise auf Instrumente und Singstimmen sowie seine musiktheoretische Schrift *A Plaine and Easie Introduction* (1597) waren rasch im deutschsprachigen Raum verbreitet und bekannt.[273] Neben den Liedsammlungen erfreute sich auf dem Kontinent auch Mor-

booke of madrigalles. London 1597; vgl. Rebmann: Zur Modusbehandlung in Thomas Morleys Vokalwerk, S. 55.

271 Drei weitere Auflagen mit dem Zusatz „now newly imprinted with some songs added by the author“ erscheinen in London 1602 und 1606 bei Thomas Este und 1631 bei William Stansby, Richard Hawkins und George Latham, vgl. Rebmann: Art. „Morley, Thomas“, Sp. 489 sowie Bolle: Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600, S. III. Zur englischen Madrigalistik vgl. die Studie von Kerman: The Elizabethan Madrigal.

272 Transkriptionen mit neu vertonten Texten, die Thomas Morley aus dem Italienischen ins Englische übersetzte, sind folgende: Ders.: The first booke of Balletts to five voyces. London 1595 (zweite Auflage 1600); ders.: Il primo libro delle Ballette a cinque voci. London 1595 sowie ders.: The first booke of Canzonets to two voyces. London 1595 (zweite Auflage 1619). Eigenkompositionen Morleys nach italienischen Formen sind die Canzonets, or Little Short Songs to Three Voyces (1593, drei weitere Auflagen erschienen 1602, 1606 und 1631); ders.: Madrigalls to foure voyces. London 1594 (zweite Auflage 1600) sowie ders.: Canzonets, or little short aers to five and sixe voices. London 1597. Anthologien Morleys sind die Canzonets or Little Short Songs to Foure Voyces. London 1597; ders.: Madrigals to Five Voyces. London 1598 sowie ders.: Madrigales. The Triumphes of Oriana. London 1601, vgl. Tessa Murray: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher (Music in Britain 1600–2000). Woodbridge 2014, S. 124–145 sowie Rebmann: Art. „Morley, Thomas“, Sp. 490.

273 Vgl. Thomas Morley: A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, set downe in forme of a dialogue. London 1597. Zweite Auflage London 1608, vgl. Murray: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher, S. 218f.

leys Zusammenstellung mit Instrumentalmusik *The First Booke of Consort Lessons* (1599) großer Beliebtheit. Besonders die im Titel genannten Möglichkeiten, verschiedene Instrumente miteinander zu kombinieren – *the Treble Lute, the Bandora, the Cittern, the Base-Violl, the Flute & Treble-Violl* –, wurden im deutschsprachigen Raum rezipiert;[274] so bezogen sich beispielsweise 1617 zwei deutsch-englische Publikationen der englischen Komponisten und Musiker Thomas Simpson und William Brade auf diese Sammlung.[275] Der deutsche Komponist und Organist Michael Praetorius verband im dritten Band seiner musiktheoretischen Schrift *Syntagma musicum* (1619) das Consort „nach Art der Engelländer" mit einem Chor aus Lauten und Geigen, indem er die als englisch charakterisierten Aspekte einer auskomponierten Begleitung und eines überwiegend gezupften Klanges mit einem möglichst kräftigen Fundament kombiniert.[276] Dieses Fundament stammte aus der italienischen Kirchenmusik, erweiterte das Ensemble um zusätzliche Instrumente und wurde als „englisch-italienisch-deutsche Erfindung"[277] dann u. a. bei Thomas Selle in Hamburg verwendet. Auch Morleys *A Plaine and Easie Introduction* (1597) wirkte auf die Musiktheorie im deutschsprachigen Raum ein: 1646 kaufte der mitteldeutsche Musiker Johann Caspar Trost den Traktat und übersetzte ihn ins Deutsche.[278]

4.3.1 Thomas Morley: *The first booke of Balletts to five voyces* (1595) und *Il primo libro delle Ballette a cinque voci* (1595)

Ein aussagekräftiges Beispiel dafür, wie eng die verschiedenen europäischen Liedtraditionen um 1600 miteinander verflochten waren, bieten die *Balletti-*

274 Thomas Morley: The First Booke of Consort Lessons, made by diuers exquisite Authors, for six Instruments to play together, the Treble Lute, the Bandora, the Cittern, the Base-Violl, the Flute & Treble-Violl. London 1599, vgl. Murray: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher, S. 222f.

275 Vgl. Thomas Simpson: Opus Newer Paduanen, Galliarden, Intraden, Canzonen, Ricercaren, Fantasien, Balleten, Allmanden, Couranten, Volten unnd Passamezen. Hamburg 1617 sowie Brade: Newe Außerlesene liebliche Branden, Intraden, Mascharaden, Balletten, All'manden, Couranten, Volten, Auffzüge vnd frembde Täntze (1617). Vgl. Braun: Britannia abundans, S. 384.

276 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), S. 5 und S. 117.

277 Braun: Britannia abundans, S. 385f.

278 Vgl. Murray: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher, S. 218f. Diese Schrift von Johann Caspar Trost ist heute verloren, vgl. Braun: Britannia abundans, S. 387, der dort einige weitere Hinweise zur deutschsprachigen Rezeption von Morleys musiktheoretischer Schrift gibt, aber auch konstatiert, dass eine genauere Untersuchung bislang aussteht.

Sammlungen Thomas Morleys.[279] Im Oktober 1595 veröffentlichte Morley gleichzeitig *The first booke of Balletts to five voyces* und *Il primo libro delle Ballette a cinque voci*, zwei Liedsammlungen mit identischem Repertoire. Beide von Thomas Este in London gedruckten Anthologien wurden in den Widmungsreden Sir Robert Cecil (1563–1612) zugeeignet, 1. Earl von Salisbury, englischer Staatsmann, Minister und enger Berater von Elisabeth I.[280] 1598 erhielt Morley von ihm das Druckmonopol für Notenpapier und Musikdrucke, eine einträgliche Einnahmequelle.[281]

Die Paratexte umfassen neben der Widmungsrede die Inhaltsübersicht am Ende des Bandes und ein Lobgedicht auf Thomas Morley von einem unbekannten Autor. In der englischen Edition werden im Titel des Gedichts die Initialen „M. D." angegeben, die bisher nicht eindeutig aufgelöst werden konnten, in der italienischen Fassung sind es die Majuskeln „V. H.".[282] Die beiden panegyrischen Gedichte mit Horazscher Topik sind im Gegensatz zu den anderen inhaltlich übereinstimmenden Paratexten divergent gestaltet. Sie entwerfen für Thomas Morley

---

279 Vgl. die moderne Partiturausgabe: Edmund H. Fellowes (Hrsg.), revised by Thurston Dart: Thomas Morley: First book of balletts 1595, [2]1600 (The English Madrigalists 4). London/New York 1965. Die Titelseite beider Sammlungen zeigt neben Titelei, Drucker, Druckort und -jahr auch die Druckermarke Thomas Estes mit den drei landwirtschaftlichen Gerätschaften Rechen, Heugabel und Sense und dem Motto „Sed adhuc mea messis in herba est", welches als abgewandeltes Zitat Ovids auf das gelehrt-intellektuelle Milieu des Druckers verweist, vgl. Anton Schmid: Ottaviano dei Petruccida Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte. Amsterdam 1968, S. 301f. Das Zitat lautet in Ovids *Heroides* 17.263: „Sed nimium properas, et adhuc tua messis in herba est."

280 Kurz und prägnant werden Sir Robert Cecils musikalische Fertigkeiten unter seinen vielfältigen geistigen und intellektuellen Fähigkeiten herausgestellt, die aber doch nur als Weg der Einsicht zur Klugheit dienen würden: „Among so many brave and excellent qualities which have enriched that vertuous minde of yours, knowing the same also to be much delighted with that of Musicke, which peradventure no lesse than any of the rest hath beene to it as a ladder to the intelligence of higher things." Morley: The first booke of Balletts to five voyces (1595), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2[r]. Mit der üblichen Bescheidenheitsrhetorik seiner Zeit vergleicht Morley seine Kompositionen mit einer kleinen Kerze, die aber ebenso wie die Fackel am Altar Gottes die Hingabe und Ergebenheit des Gebenden bezeugt und somit zum Lob des Widmungsempfängers beiträgt.

281 Vgl. Rebmann: Art. „Morley, Thomas", Sp. 487.

282 Wilhelm Bolle vermutet Michael Drayton (1563–1631), einen englischen Dichter und Zeitgenossen Morleys, begründet dies aber nicht weiter, vgl. Bolle: Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600, S. 90. Tessa Murray nennt für die italienischen Initialen den deutschen Komponisten und Übersetzer Valentin Haußmann (um 1560–1614), der 1609 Morleys *Balletti* mit deutschen Texten unterlegt und die Sammlung publiziert (vgl. unten), Murray: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher, S. 139. Sie beruft sich dabei auf Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 137f.

ein Dichterbild, das jeweils auf die beiden unterschiedlichen kulturellen Bezugswelten der Sammlungen rekurriert. Der englische Text vergleicht Morley mit Orpheus („*Orpheus* cunning“ [sic], V. 1), der Tiere, Hirten und Mädchen durch seine Musik betört, und etabliert so den metaphorischen Rahmen, in dem die Lieder der Sammlung zu situieren sind. Ohne den Namen Morleys zu nennen, wird durch die Metapher des „Cigno dolce e canoro“ (V. 1), des süßen und wohlklingenden Schwans, im italienischen Gedicht der romanische kulturelle Hintergrund für die nachfolgend abgedruckten Liedsätze eröffnet. Mit den beiden anonymen Lobgedichten zeigt sich, dass in den ansonsten identischen Paratexten der beiden *Balletti*-Sammlungen sowohl die rein sprachliche Ebene als auch die metaphorischen Bezüge für die verschiedenartige Rezeption von Morleys Werken unter seinen Zeitgenossen berücksichtigt wurden: Für die englischen Rezipient*innen wird Thomas Morley als Orpheus inszeniert und in eine humanistisch-antike Bilderwelt integriert, die rinaszimentale Metapher des Schwans hingegen nobilitiert Morley für das italienischsprachige Publikum.

In seiner Studie (1962) ordnet der amerikanische Musikwissenschaftler Joseph Kerman das elisabethanische Madrigal in die zeitgenössische italienische Madrigaltradition ein und analysiert detailliert die Bezüge in den *Balletti*-Sammlungen von Thomas Morley und Giovanni Giacomo Gastoldi.[283] Formales und inhaltliches Vorbild sind Gastoldis 1591 in Venedig gedruckte *Balletti a cinque voci*, eine Sammlung, die mit mindestens drei weiteren Auflagen innerhalb des letzten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts nicht nur populär und weit verbreitet war, sondern auch in England und im deutschsprachigen Raum einflussreich war und stilbildend für diese mehrstimmige Musik wirkte.[284] Morley zeigte in seinen *Balletti*-Sammlungen Bestrebungen von ‚imitatio‘ und ‚aemulatio‘: So übernahm er nicht einfach Gastoldis Sammlungsstruktur, sondern stellte 15 Balletti (Nr. I bis XV), ein Madrigal (Nr. XIX), vier Canzonetten (Nr. XVI, XVII, XVIII und XX) und einen abschließenden siebenstimmigen Madrigal-Dialog (Nr. XXI) zu einer Anthologie zusammen.[285] Auch die musikalische Faktur von Gastoldis Ballettoform

283 Kerman: The Elizabethan Madrigal. Zu Thomas Morley siehe S. 129–209.

284 Weitere Auflagen erschienen 1596 in Antwerpen, 1597 in Venedig und 1600 in Nürnberg. Die Auflage von 1597 enthält den Titelzusatz „sesta impressione“, was darauf hinweist, dass in Italien wesentlich mehr Auflagen dieser Sammlung gedruckt und verbreitet waren, die heute nicht mehr erhalten bzw. nicht erfasst sind. Murray spricht sogar von fünf Auflagen bis 1595 und weiteren 22 heute noch erhaltenen Editionen in ganz Europa teilweise mit übersetzten Texten bis 1657, allerdings ohne Nachweise, vgl. Murray: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher, S. 139.

285 Zusammenstellung von Gastoldis *Balletti* (1591): eine *Introduttioni ai Balletti*, 15 Balletti, eine dreiteilige sechsstimmige *Mascherata de cacciatori*, eine Canzonetta und ein achtstimmiges *Con-*

entwickelte Morley weiter, indem er zwar die Gliederung in zwei jeweils zu wiederholende Teile mit Refrain (meist mit den Nonsens-Silben ‚fa la la') sowie die homophone Gestaltung der Strophen mit tanzartigen Rhythmen und ohne Wortwiederholungen beibehielt, den kurzen und schlichten Refrain aber erweiterte und mit imitatorischen Einsätzen und kontrapunktischen Passagen gestaltete.[286] Murray vergleicht diese Abschnitte mit raumgreifenden effektvollen Schlussteilen auf das Wort „Amen" in der geistlichen Musik.[287]

Morleys *Balletti* tendieren zur Canzonetta mit kontrastreicher musikalischer Faktur der Textphrasen, Wiederholungen einzelner Versteile und melismatischer Textverteilung. Dies zeigt sich anhand der formalen Erweiterungen, der kontrapunktischen Kompositionstechnik sowie der reicheren und komplexeren Harmonik. Kerman bezeichnet Morleys Sätze als *Balletti* im Canzonettenstil, eine artifizielle Variation des schlichten italienischen *Balletto*.[288] Die weiteren Liedsätze in dieser Sammlung (Nr. XVI bis XXI) stimmen mit den zeitgenössischen (englischen und italienischen) Vorstellungen einer Canzonetta bzw. eines Madrigals mit melodisch variabel gestalteten Phrasen, polyphoner Satztechnik, Textwiederholungen, rhythmisch und harmonisch komplexer Faktur sowie musikalischer Textausdeutung überein.[289]

Formale Aspekte

Weder für die englischen noch für die italienischen Liedtexte seiner *Balletti*-Sammlungen gibt Morley Vorlagen an, aber Konkordanzen zeigen, dass Morley seine Texte aus italienischen Liedsammlungen übernahm und neu vertonte. Italienische Sammlungen waren europaweit verbreitet und wurden beispielsweise

---

certo de pastori. Kerman und Murray begründen Morleys abweichende Sammlungsstruktur damit, dass derartige inszenierte Zusammenstellungen beim englischen Publikum keine Resonanz gefunden hätten, vgl. Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 138 sowie Murray: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher, S. 139. Dies stellt in Anlehnung an Kerman auch Martina Rebmann fest und vermutet, Morleys Vorliebe habe der musikalischen Gattung Canzonetta gegolten, „der eine stilbildende Rolle für die englische Vokalmusik am Ende des 16. Jahrhunderts zukam"; sie begründet dies mit Morleys Herausgabe seiner beiden Sammlungen ausgewählter *Canzonets or Little Short Songs to Foure Voyces* (1597) und *Madrigals to Five Voyces* (1598), Rebmann: Zur Modusbehandlung in Thomas Morleys Vokalwerk, S. 53f.

286 Vgl. Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 142f.

287 Vgl. Murray: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher, S. 139f.

288 Vgl. Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 143–145 sowie Murray: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher, S. 140.

289 Vgl. Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 145f.

im Antwerpener Musikverlag der Familie Phalèse gedruckt.[290] Thomas Morley könnte 1591 bei einer Reise in die Niederlande also italienische Drucke erworben haben.[291] 15 der insgesamt 21 Liedtexte lassen sich in italienischen Liedsammlungen aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts von Giovanni Giacomo Gastoldi (acht), Luca Marenzio (vier) und Giovanni Ferretti (drei) nachweisen, zudem verwendete Morley jeweils einen Liedtext von Orazio Vecchi, Alessandro Orologio, Ruggiero Trofeo und Giovanni Croce; lediglich für zwei Texte fehlen die Nachweise (Nr. XII und XVII).[292] Morley wählte meist eine bis zwei Strophen aus und druckte diese in seinen italienischsprachigen *Balletti* ab. Bei den englischen Liedtexten wiederum handelt es sich meist um Übersetzungen und Nachdichtungen der italienischen Originaltexte, die in der formalen Anlage ihren italienischen Vorlagen überwiegend gleichen.[293]

Lediglich der Liedsatz Nr. III „So ben mi ch'a bon tempo“ bzw. „Now is the month of Maying“ wurde um eine dritte Strophe in der englischen Version ergänzt. Für seinen italienischen Text übernahm Morley die ersten beiden Strophen aus Orazio Vecchis *Selva di varia ricreatione* (Venedig 1590), einer italienischen Liedsammlung mit verschiedenen Lied- und Tanzsätzen. Es handelt sich um den italienischen zehnstrophigen *Ballo* Nr. 23, der mit „Aria“ überschrieben ist, aber durch den charakteristischen „Fa la la la“-Refrain als Tanzsatz gekennzeichnet wird.[294] Der englische Liedsatz stellt keine wortgetreue Übersetzung, sondern ei-

---

290 Pierre Phalèse der Jüngere (um 1545–1629) hatte enge Verbindungen nach Venedig und trug mit seinen zahlreichen Drucken italienischer Musik zu deren Verbreitung bei, vgl. Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 48.

291 Vgl. Murray: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher, S. 31. Die vielfältigen Netzwerke diplomatischer, ökonomischer, kultureller oder anderer Art sind für die Frühe Neuzeit noch nicht umfassend erforscht. Für Bezüge zwischen England, Dänemark und Norddeutschland sei auf die Dissertation von Arne Spohr verwiesen, ders.: „How chances it they travel?“.

292 Vgl. Giovanni Giacomo Gastoldi: Nr. I, II, IIII, VI, VII, IX, X, XIII; Luca Marenzio: Nr. XIIII, XV, XVI, XVIII; Giovanni Ferretti: Nr. V, XIX, XX; Orazio Vecchi: Nr. III; Alessandro Orologio: Nr. VIII; Ruggiero Trofeo: Nr. XI und Giovanni Croce: Nr. XXI, vgl. Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 136–149. Kerman gibt in einer Tabelle (S. 140) nicht nur die Quellen für Morleys Liedsätze an, sondern listet auch die metrische Struktur der Texte auf und verweist dafür zudem auf die Studie von Alfredo Obertello: Madrigali italiani in Inghilterra. Mailand 1949. Tessa Murray stellt im Anhang ihrer Monographie alle Publikationen Morleys zusammen und ergänzt Kermans Angaben zur Textquelle bzw. Textmodell in einem tabellarischen Überblick um Liedgattung, Struktur, Notenschlüssel und Modus/Tonart, vgl. dies.: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher, S. 209–212.

293 Vgl. Bolle: Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600: Texte der englischen Liedsätze S. 89–98, Texte der italienischen Liedsätze S. 99–106.

294 Vgl. Scheitler: Melodien und Gattungen anderer Nationen, S. 199f.

ne erweiterte Nachdichtung dieses Textes dar, was an der formalen Gestaltung der Strophen und den inhaltlichen Differenzen sichtbar wird: Morley lässt nicht wie im italienischen Text jeden Vers zweimal singen, sondern unterlegt die Wiederholung mit einem eigenen Text: „O ben mi c'hà bon tempo, o ben mi c'hà bon tempo" wird so zu „Now is the month of Maying, When marry lads are playing". Dies wird durch die formale Struktur des Gedichts unterstützt, bei dem die zweizeiligen paargereimten Strophen abwechselnd meist sieben- oder sechssilbig sind und dementsprechend weiblich oder männlich kadenzieren, sowie durch die Hinzufügung des Refrains jeweils am Ende des zweiten Textverses jeder Strophe gekennzeichnet.[295] Musikalisch sind die beiden fünfstimmigen Liedsätze identisch gestaltet (siehe unten):

Nr. 23: Aria [Vecchi]	III. [Morley]	III. [Morley]
1 O ben mi c'hà bon tempo	So ben mi c'ha bon tempo.	Now is the month of Maying,
(O ben mi c'hà bon tempo)	(So ben mi c'ha bon tempo.)	When marry lads are playing.
Fa la la la.	Fa la la la.	Fa la la la.
Al so ma basta mo	Al so ma basta mo.	Each with his bonny lasse,
(Al so ma basta mo)	(Al so ma basta mo.)	vpon the greeny grasse,
Fa la la la.	Fa la la la.	Fa la la la.
2 So ben ch'è fauorito	So ben c'he favorito,	The spring clad all
(So ben ch'è fauorito)	(So ben c'he favorito,)	in gladnesse,
Fa la la la.	Fa la la la.	Doth laugh at winters
Ahimè no'l posso dir	Ahime no'l posso dir.	sadnesse
(Ahimè no'l posso dir)	(Ahime no'l posso dir.)	Fa la la la.
Fa la la la.	Fa la la la.[296]	And to the Bagpips sound,
		The Nimphs tread out
		their ground.
		Fa la la la.
3 O s'io potessi dire		Fye then why sit wee musing,
(O s'io potessi dire)		Youths sweet delight refusing.

295 Diese Aneignung, die eben nicht eine reine Übernahme, sondern eine kreative Weiterentwicklung der Form bedeutet, findet sich just für diesen *Ballo* Nr. 23 „O ben mi c'hà bon tempo" auch in Theobald Hocks Gedichtsammlung *Schönes Blumenfeldt* (1601): Für das Gedicht Cap. XLVII „Der schönen Juliana in der Weisz. *So ben mi che á buon tempo, fa la la la*" gibt Hock Vecchis Lied als Melodieangabe an, was für die weite Verbreitung und die hohe Bekanntheit dieses Liedsatzes spricht, vgl. dazu Frédérique Renno: Theobald Hocks *Schönes Blumenfeldt* im Kontext der zeitgenössischen Liedlyrik. In: Ralf Georg Bogner/Sikander Singh (Hrsg.): Text und Kontexte: Theobald Hocks Schönes Blumenfeldt (1601) (Passagen. Literaturen im europäischen Kontext 4). Tübingen 2019, S. 437–463.

296 Morley: Il primo libro delle Ballette a cinque voci (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. III, Bl. B2^{v}.

Fa la la la.
Chi va chi stà chi vien
(Chi va chi stà chi vien)
Fa la la la.[297]

Fa la la la.
Say daintie Nimphs
and speake,
Shall wee play barly breake.
Fa la la la.[298]

Den Text des Liedsatzes Nr. VII „Questa dolce sirena“ bzw. „My bonny lasse shee smyleth“ übernimmt Morley aus Gastoldis *Balletti a cinque voci* (1591) vollständig, aber er gliedert die Strophen anders: Gastoldis Struktur zweier vierzeiliger Strophen verwendet Morley auch in seiner englischen Fassung, in seiner italienischen Variante hingegen lässt Morley jeden Textvers wiederholen; er erhält damit vier zweizeilige Strophen und erweitert so den Liedsatz formal:

11. La Sirena. [Gastoldi]

Questa dolce Sirena
Col canto acqueta il mar
Fa la la la.
Un suo leggiadro riso
Può l’aria serenar
Fa la la la.

Chi mira il suo bel viso
Resta prigion d’Amor
Fa la la la.
Chi, i suoi bei lumi vede
Sente legarsi il cor
Fa la la la.[299]

VII. [Morley]

Questa dolce sirena
(Questa dolce sirena.)
Fa la la la.
Col canto acqueta il Mar.
(Col canto acqueta il Mar.)
Fa la la la.

Un suo leggiadro riso
(Un suo leggiadro riso.)
Fa la la la.
Puo l’aria serenar
(Puo l’aria serenar.)
Fa la la la.

Chi mira al suo bel viso
(Chi mira al suo bel viso.)
Fa la la la.
Resta prigion d’Amor.
(Resta prigion d’Amor.)
Fa la la la.

VII. [Morley]

My bonny lasse shee smyleth,
When shee my heart beguileth.
Fa la la la.
Smyle lesse deere love
therefore.
And you shall love mee more.
Fa la la la.

When shee her sweet eye
turneth,
O how my heart it burneth.
Fa la la la.
Deere love call in their light,
Or els you burne mee quite,
Fa la la la.[300]

297 Orazio Vecchi: Selva di varia ricreatione. Venedig 1590. Canto-Stimmbuch, Nr. 23, Bl. D2r. Es folgen Strophe 4–10.

298 Morley: The first booke of Balletts to five voyces (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. III, Bl. B2v.

299 Giovanni Giacomo Gastoldi: Balletti a cinque voci. Venedig 1591. Canto-Stimmbuch, Nr. 11, Bl. B3r.

300 Morley: The first booke of Balletts to five voyces (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. VII, Bl. C1r.

Chi, i suoi bei lumi vede
(Chi, i suoi bei lumi vede.)
Fa la la la.
Sente legarsi il cor
(Sente legarsi il cor)
Fa la la la.[301]

Auch der Text des Liedsatzes Nr. X „Al piacer a la gioia“ bzw. „Thus saith my *Galatea*“ stammt aus Gastoldis *Balletti a cinque voci* und ist dort mit dem Titel „Il piacere“ versehen. Morley übernimmt in seiner italienischen Edition alle drei Strophen seiner Vorlage, dichtet für den englischen Text aber nur zwei Strophen nach und entfernt sich inhaltlich von Gastoldis Text. Abgesehen von den Liedsätzen Nr. III, VII und X behält Morley für seine anderen englischen Liedtexte die formale Struktur seiner italienischen Vorlagen bei.

Musikalische Aspekte

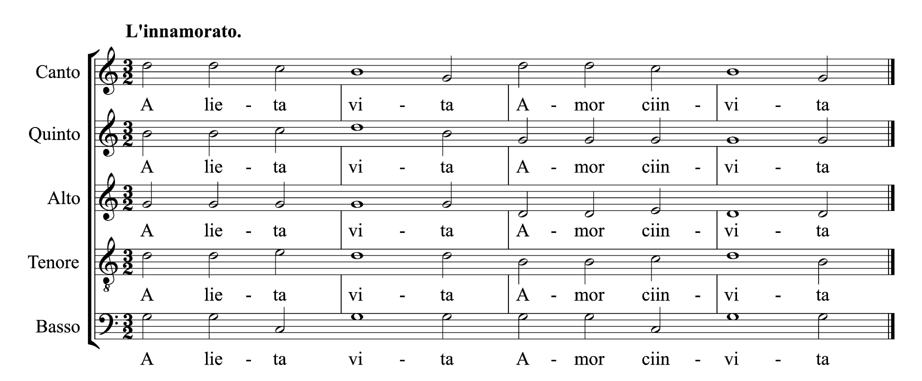
In der musikalischen Faktur seiner Liedsätze orientiert Morley sich oft metrisch-rhythmisch, harmonisch und melodisch an seinen Vorlagen. So wechselt er beispielsweise im Liedsatz Nr. X „Al piacer a la gioia“ bzw. „Thus saith my *Galatea*“ an derselben Stelle im Stück wie Gastoldi vom Dreiermetrum ins gerade Metrum (zwischen dem ersten und zweiten Textvers). Während Gastoldi für den weiteren Verlauf des Stückes das gerade Metrum vorschreibt, wechselt Morley nochmals jeweils für die Fa-la-la-Passagen ins Dreiermetrum und akzentuiert so den Balletto-Charakter dieser Canzonetta. Dasselbe Phänomen zeigt sich auch im letzten Liedsatz von Morleys Sammlung, dem siebenstimmigen Dialog Nr. XXI „Filli. Dialogo a 7.“ bzw. „Phillis. A Dialogue of 7. voc.“, wenn er den Wechsel ins Dreiermetrum für den viertletzten Textvers aus seiner Vorlage von Giovanni Croces *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* (1592) übernimmt: Abwechslungsreich gestaltet beginnt an dieser Stelle der Schlussteil mit den letzten vier Textversen, und die beiden Dialogpartner aus Ober- und Unterstimmen vereinen sich zu einem siebenstimmigen Chor – im Metrumwechsel an dieser Stelle fallen gestaltungspraktische, strukturelle und satztechnische Funktionen zusammen (vgl. zur musikalischen Gestaltung unten).

Im Liedsatz Nr. VI „Possa morir chi t’ama“ bzw. „No, no, no, Nigella.“ behält Morley das Dreiermetrum als Grundmetrum bei und orientiert sich in der Melodiegestaltung und der harmonischen Faktur an seiner Vorlage. Die Grundlage für diesen Balletto bildet der Satz Nr. 14 „Il Martellato“ aus Gastoldis *Balletti a cinque voci* (1591); Morley übernimmt die ersten beiden von vier Strophen. Während sich die textierten Phrasen hinsichtlich der Notenwerte (überwiegend halbe und

301 Morley: Il primo libro delle Ballette a cinque voci (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. VII, Bl. C1^r.

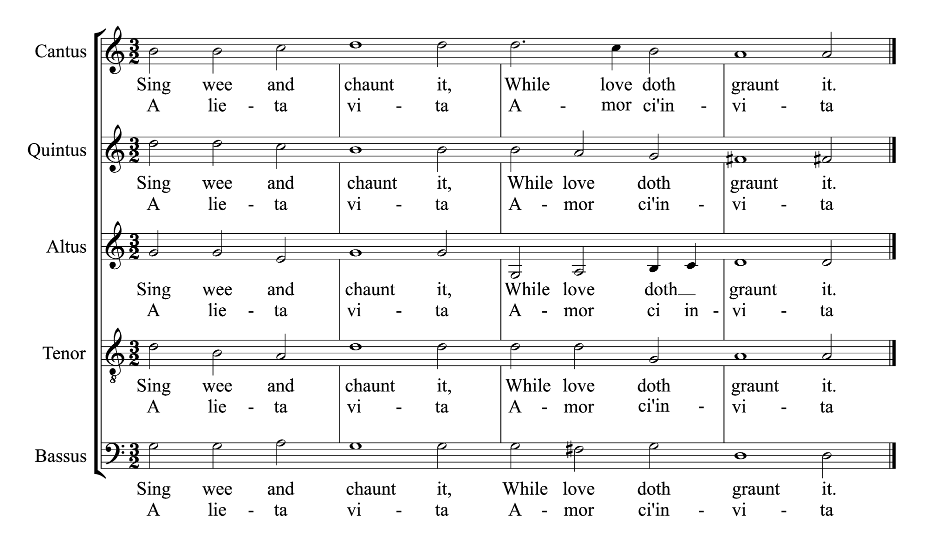
ganze Noten), der diatonischen Melodie und des homophon-akkordischen Satzes ähnlich sind, wird der Fa-la-la-Refrain komplexer mit kleinen Notenwerten bis hin zu Achtelnoten und imitatorisch-kontrapunktischen Einsätzen ausgestaltet. Zur kunstvollen Wirkung des Refrains trägt zusätzlich die scheinbare Beschleunigung des Grundtempos bei, die durch die kurzen Notenwerte evoziert wird; Morley notiert aber keinen Metrumwechsel, die Grundeinheit der Brevis und das Tempo bleiben erhalten.

Morleys Liedsatz Nr. IV „A lieta vita“ bzw. „Sing wee and chaunt it“ findet seine Vorlage in Gastoldis Balletto Nr. 1 „L’innamorato“. Morley übernimmt neben der formalen Textgestaltung auch den Inhalt des italienischen Originaltextes in seine englische Übertragung (vgl. zur musikalischen Gestaltung unten). Dieser Text ist aufgrund seiner Abfolge von betonten und unbetonten Silben nur schwer in einem geraden Metrum zu vertonen, weshalb Morley hier ebenfalls das Dreiermetrum von Gastoldi beibehält; ebenso lässt sich der Metrumwechsel als musikalische und strukturelle Zäsur bereits in Morleys Vorlage finden. Zur strukturellen und inhaltlichen Kongruenz treten rhythmisch-melodische Ähnlichkeiten in der musikalischen Gestaltung: Morley orientiert sich in seiner Vertonung am italienischen Liedsatz Gastoldis hinsichtlich des dreiteiligen Grundmetrums, in der homophon-akkordischen Satzstruktur, dem charakteristischen Fa-la-la-Refrain des Ballettos und der Tonart (G mixolydisch).[302] Teilweise zitiert er wörtlich bzw. musikalisch einzelne Abschnitte wie beispielsweise Gastoldis eröffnende Phrase in Canto und Quinto in seinen Cantus- und Quinta vox-Stimmen (= Cantus II) (M. 1f.) oder auch die erste Phrase im zweiten Teil, die in der Cantus-, der Quinta vox- und der Bassus-Stimme nahezu identisch ist (M. 9–12):

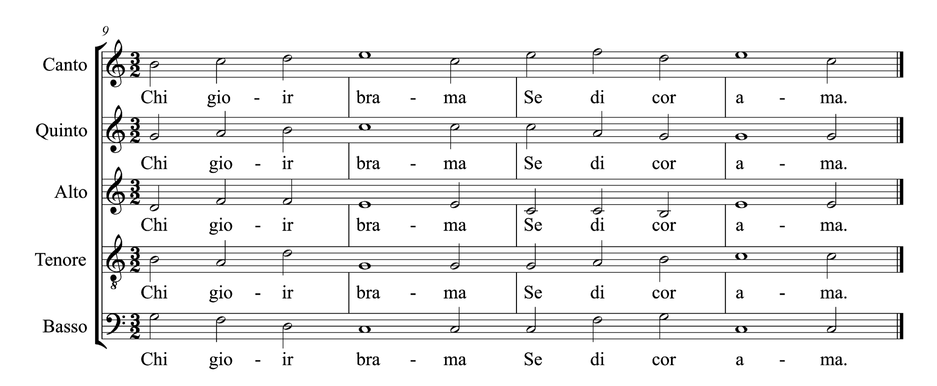


Notenbeispiel 27: Giovanni Giacomo Gastoldi: *Balletti a cinque voci* (1591), Nr. 1 „L’innamorato“, M. 1–4.

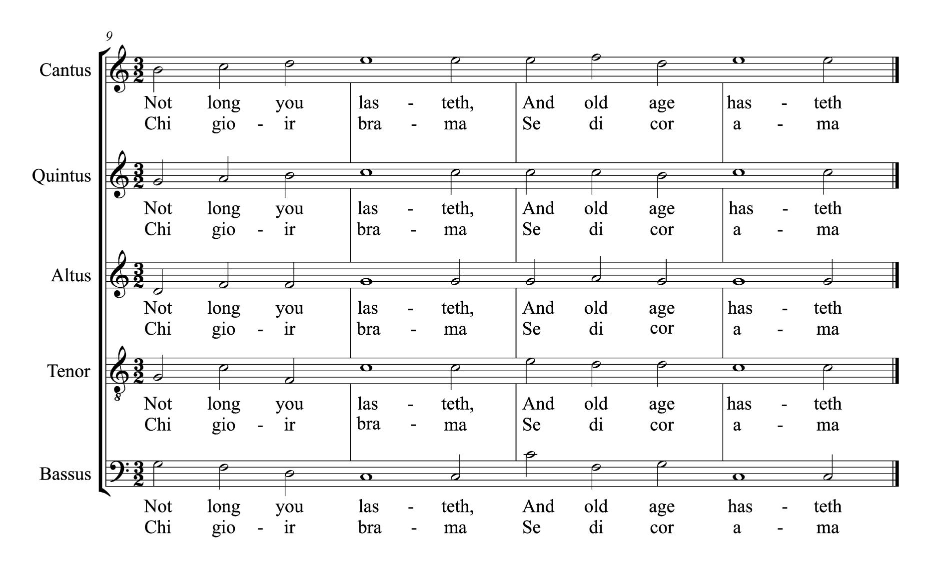
302 Zur Modi-Verwendung bei Morley vgl. Rebmann: Zur Modusbehandlung in Thomas Morleys Vokalwerk, S. 64.



Notenbeispiel 28: Thomas Morley: *The first booke of Balletts to five voyces/Il primo libro delle Ballette a cinque voci* (1595), Nr. IV „Sing wee and chaunt it"/„A lieta vita", M. 1–4.



Notenbeispiel 29: Giovanni Giacomo Gastoldi: *Balletti a cinque voci* (1591), Nr. 1 „L'innamorato", M. 9–12.



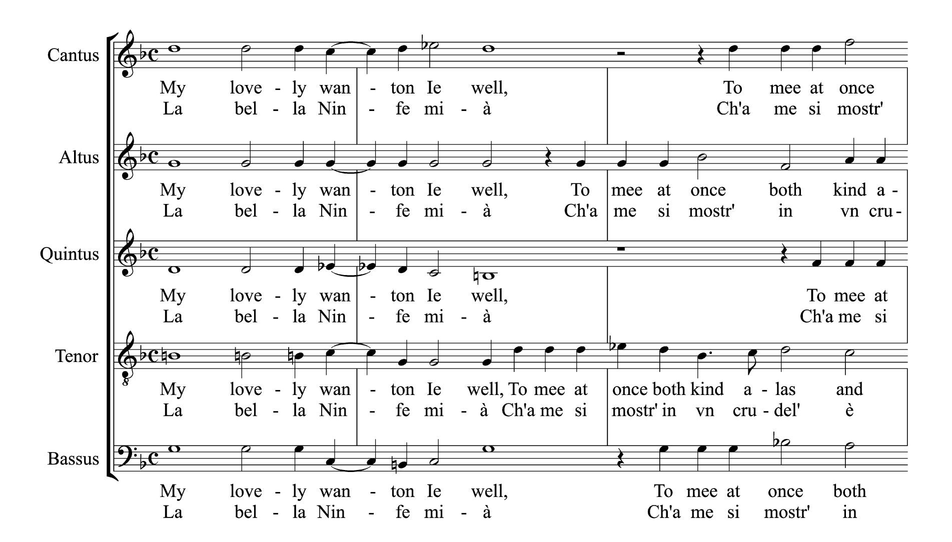
Notenbeispiel 30: Thomas Morley: *The first booke of Balletts to five voyces/Il primo libro delle Ballette a cinque voci* (1595), Nr. IV „Sing wee and chaunt it"/„A lieta vita", M. 9–12.

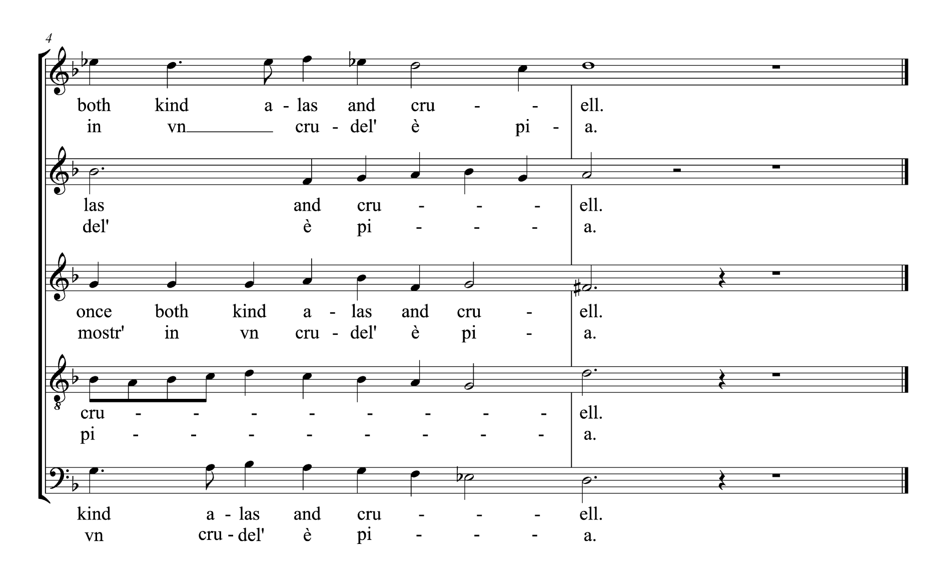
Musikalisch, satztechnisch und harmonisch-melodisch zeigt Thomas Morley sich traditionsbewusst und beweist ein beeindruckendes Gespür für das Wort-Ton-Verhältnis seiner Vorlagen: Indem er sich an der Musik der italienischen Vorbilder orientiert, transportiert er den musikalischen Aspekt der Texte in seine eigenen Vertonungen. Innovativ hingegen ist Morleys Bewusstsein für Ornamentik und Wortausdeutung gerade in diesen eher einfachen Tanzsätzen, die hier nur exemplarisch mit Verweis auf Kermans ausführliche Studie zur Sprache kommen.[303] Morley gestaltet die Einzelstimmen in den polyphon-kontrapunktischen Phrasen individuell, was zu mehrfachen Textwiederholungen und Pausen, innerer Bewegtheit und einer komplexeren Harmonik führt – eine schlichte, aber doch bereits madrigaleske Faktur, die sich besonders in musikalischen Figuren zeigt. Wenn im Liedsatz Nr. V „Amore l'altro giorno se n'andava" bzw. „Singing alone sat my sweet Amarillis" der englische erste Textvers mit den Worten „singing alone" beginnt, setzen die fünf Stimmen nacheinander imitatorisch ein (Quinto = hier Alto II, Tenor, Canto, Alto I, Basso); der Quinto als erste Stimme beginnt solistisch und verdeutlicht den gesungenen Text auch musikalisch.[304]

303 Vgl. Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 146; von ihm stammen auch die folgenden Beispiele.

304 Die Vorlage stammt von Giovanni Ferretti: Il terzo libro delle napolitane a cinque voci. Venedig 1570, Nr. 17. Morley orientiert sich in diesem Fall nicht an Ferrettis Vertonung.

Wird bei diesem Beispiel die musikalische Faktur zur Textgestaltung genutzt, so lässt sich eine Textausdeutung genauso mit harmonisch-melodischen Mitteln zeigen. Im Liedsatz Nr. XII „La bella Ninfe mià“ bzw. „My lovely wanton Iewell“ tritt jeweils in beiden Strophen das italienische „crudel“ bzw. das englische „cruell“ auf und wird melodisch durch ein längeres (Tenor) und kürzeres (Alto, Basso) Melisma verstärkt. Die Canto-Stimme evoziert eine weitere Betonung des Wortes durch eine Synkope, die zusätzlich noch zur Dissonanz in der harmonischen Fortschreitung wird. Und mittels der phrygischen Kadenz wird die harmonische Spannung auf die Spitze getrieben, die sich in einem Halbschluss nach D-Dur auflöst (Halbtonschritt der Bass-Stimme von ‚es‘ nach ‚d‘): Die Dissonanz versinnbildlicht den Schmerz des Ausdrucks „crudel“ bzw. „cruell“ (M. 1–5).





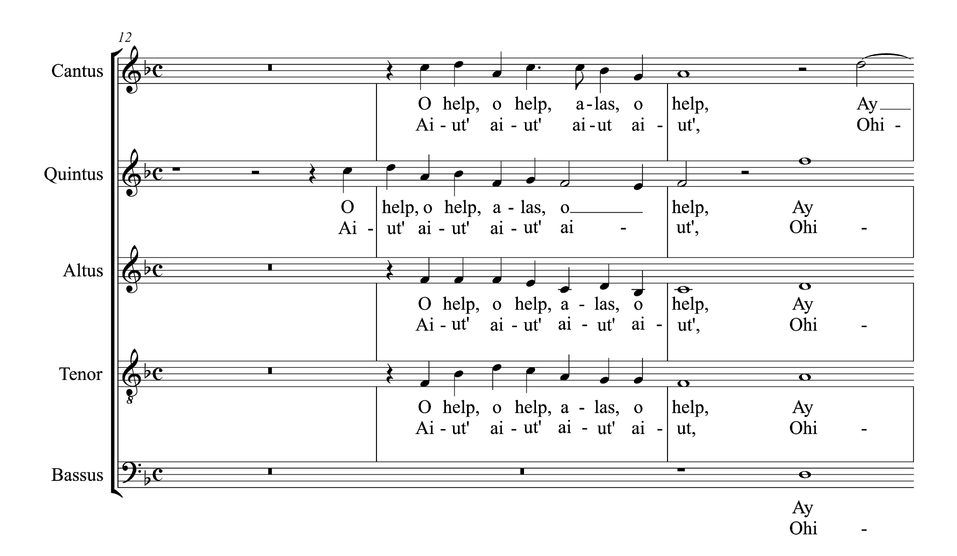
Notenbeispiel 31: Thomas Morley: *The first booke of Balletts to five voyces/Il primo libro delle Ballette a cinque voci* (1595), Nr. XII „My lovely wanton Iewell"/„La bella Ninfe miâ", M. 1–5.

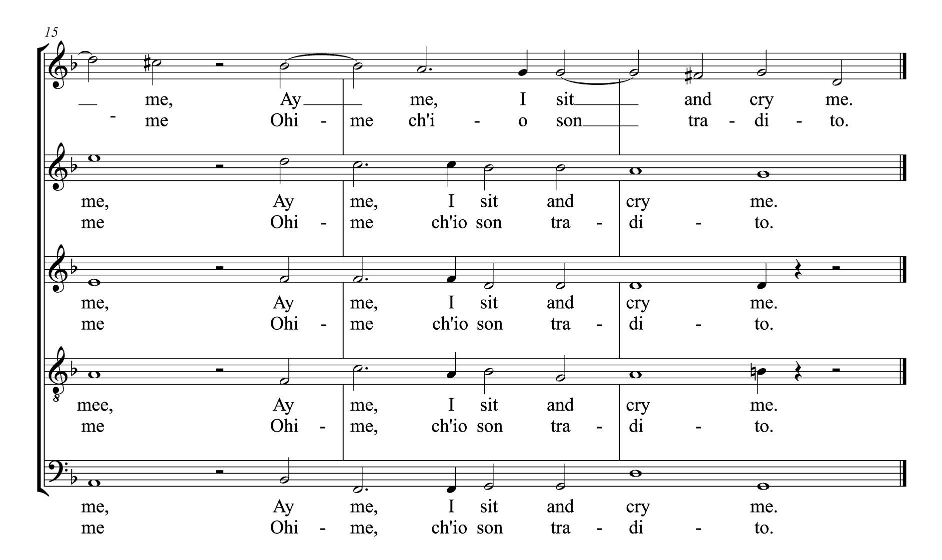
Als weiteres Beispiel mit musikalischen Figuren dient der Liedsatz Nr. XIIII „A la strada, a la strada! a dio" bzw. „Fyer, fyer, my hart!", dessen Vorlage von Luca Marenzio aus dessen *Il secondo libro delle canzonette alla napolitana* (Venedig 1585) stammt. Erscheint der Beginn mit seinen häufigen Wiederholungen und seinen imitatorischen Einsätzen deklamatorisch, rhythmisch prägnant und lebendig (M. 1–6), so wirkt der Kontrast zum zweiten Textvers „Aiut', ohime, ch'io son tradito" bzw. „O help, alas, ayme, I sit and cry me" besonders deutlich durch seine homophon-akkordische Struktur mit längeren Notenwerten und ruhigerem Duktus (M. 12–17). Den Ruhepunkt des ganzen Stückes bildet die Gestaltung des wehklagenden „ohime" bzw. „ayme" in ganzen Noten, einer plagalen Halbschlussklausel von ‚d' nach ‚a' und der zusätzlichen Dissonanz der Canto-Stimme, die ihren Vorhalt ‚d – cis' erst auf der zweiten halben Note löst (M. 14f.).





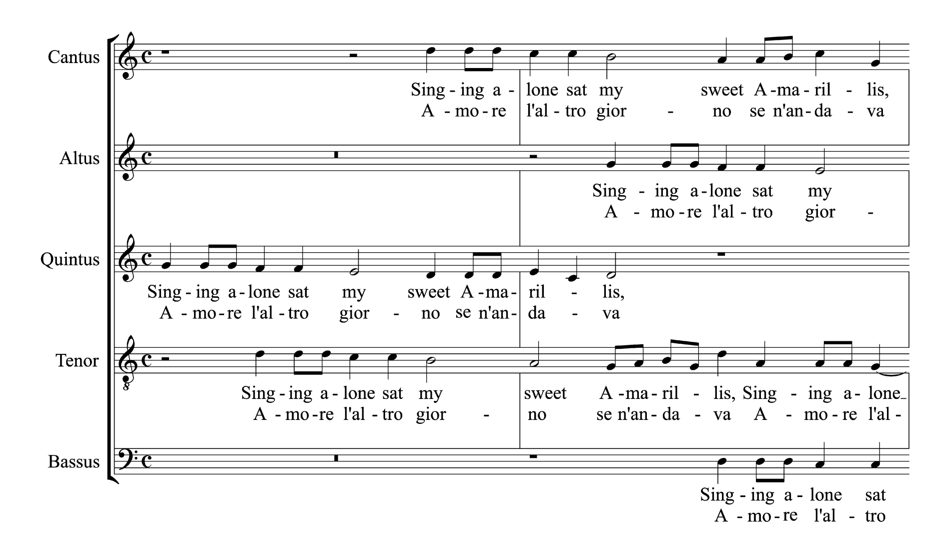
Notenbeispiel 32: Thomas Morley: *The first booke of Balletts to five voyces/Il primo libro delle Ballette a cinque voci* (1595), Nr. XIIII „Fyer, fyer, my hart!“/„A la strada, a la strada! a dio“, M. 1–6.



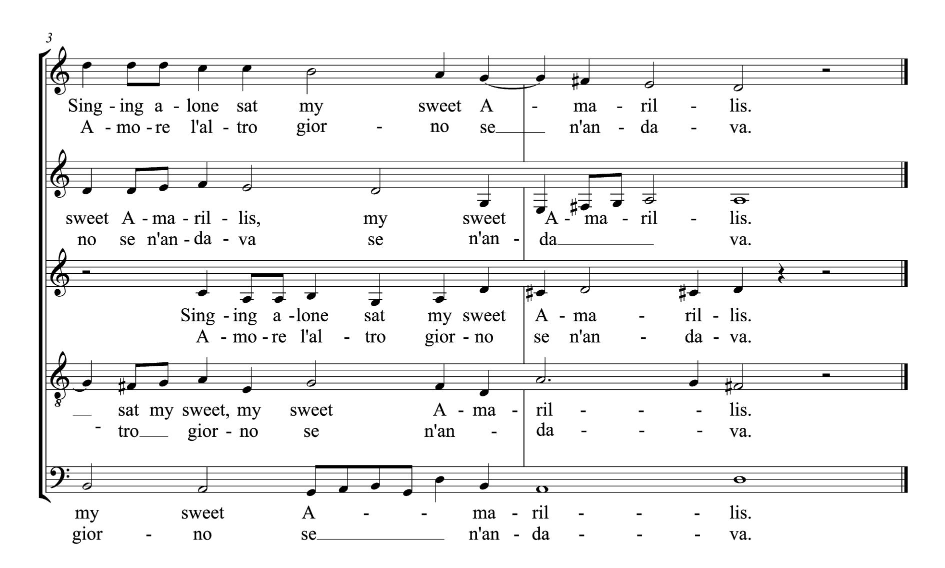


Notenbeispiel 33: Thomas Morley: *The first booke of Balletts to five voyces/Il primo libro delle Ballette a cinque voci* (1595), Nr. XIIII „Fyer, fyer, my hart!“/„A la strada, a la strada! a dio“, M. 12–17.

Morley übersetzte die italienischen Texte seiner Vorlagen zuerst ins Englische und vertonte anschließend diese englischen Übertragungen, was zu eigenartigen Betonungsstrukturen in den italienischen Texten führte.[305] Dies zeigt beispielsweise der Liedsatz Nr. V „Amore l'altro giorno se n'andava" bzw. „Singing alone sat my sweet Amarillis". Die rhythmische Struktur der ersten Phrase aus einer Viertelnote, zwei Achtelnoten, wiederum zwei Viertelnoten und einer halben Note auf den Text „singing alone sat my" widersetzt sich dem Betonungsmuster für die italienische Textphrase „Amore l'altro gior-": Die eigentlich betonte zweite Silbe im Wort „Amore" wird mit einer kurzen Achtelnote versehen, wohingegen die eigentlich unbetonte erste Silbe durch die Viertelnote exponiert wird, was zusätzlich noch durch den Beginn auf einer schweren Taktzeit verstärkt wird (M. 1–4).



305 Vgl. Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 145, Anm. 1, der zudem auf den Liedsatz Nr. VII „Questa dolce Sirena" bzw. „My bonny lasse shee smyleth" verweist: Hier entspricht die Silbenverteilung des ersten Textverses ebenfalls mehr dem englischen Sprachduktus mit einer Viertelnote, zwei Achteln, gefolgt von zwei Viertel- und zwei abschließenden halben Noten. Im Italienischen fällt die unbetonte Schlusssilbe von „dol-ce" dadurch auf eine Viertelnote, wohingegen die eigentlich zu betonende erste Silbe „dol-" auf eine kurze unbetonte Achtelnote zu singen ist. Morley orientiert sich hier nicht an der Vorlage Gastoldis, der in schlichten Viertelnoten keine Gegenbetonungen evoziert.



Notenbeispiel 34: Thomas Morley: *The first booke of Balletts to five voyces/Il primo libro delle Ballette a cinque voci* (1595), Nr. V „Singing alone sat my sweet Amarillis"/„Amore l'altro giorno se n'andava", M. 1–4.

In seinen *Balletti* verbindet Morley traditionelle und innovative Elemente bereits in der formalen und der musikalischen Gestaltung. Das Ballett wurde in der englischen Gesellschaft nicht getanzt, sondern als stilisierte Form musiziert und rezipiert. Morley förderte die Implementierung italienischer Musik in die englische Musikkultur, die nicht in einer reinen Übernahme von italienischen Balletti mit englischer Textunterlegung bestand, sondern in der kreativen Aneignung als im wahrsten Sinne des Wortes englische Balletti.[306]

Über die Gründe, die Morley dazu veranlassten, seine *Balletti* in zwei separierten Sammlungen einmal mit italienischen und einmal mit englischen Texten zu veröffentlichen, lässt sich lediglich spekulieren – in den beiden Widmungsreden äußert er sich nicht dazu. Joseph Kerman nennt als mögliche Motive eine Art Hommage Morleys an die italienischen musikalischen Vorbilder oder seine Vorstellung, er könne sich nur dann als ernstzunehmender Madrigalkomponist etablieren, wenn er italienischsprachige Publikationen herausbringe. Er hält es aber für wahrscheinlicher, dass Morley den europäisch-kontinentalen Absatzmarkt im Blick hatte, und begründet diese Vermutung damit, dass neben den *Balletti* auch

306 Vgl. hierzu Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 147.

die *Canzonets, or Little Short Songs to Three Voyces* (1593) später mit deutschen Texten unterlegt im deutschsprachigen Raum herausgegeben wurden.[307]

Auch wenn Thomas Morley die Neutextierung seiner englischen und italienischen Sammlung nicht explizit erklärt, scheinen diese ökonomisch-strategischen Überlegungen durchaus schlüssig. Auf diese Weise könnte Morley eine Verbreitung seines Œuvres angestrebt haben, indem er durch die verschiedensprachigen Editionen eine Rezeption seiner Werke unter seinen Zeitgenossen beträchtlich erweiterte. Ein Vorbild für Morley könnte Nicholas Yonge mit seiner *Musica transalpina* (1588) gewesen sein, begründete dieser doch seine englischen Neutextierungen der italienischen Originaltexte in der Vorrede mit dem Verweis darauf, dass viele Menschen der italienischen Sprache nicht mächtig wären: Um ihre Freude an der Musik nicht zu trüben, unterlegte er die beliebten Liedsätze mit englischen Texten.[308]

4.3.2 Valentin Haußmann: *Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen* (1609)

Valentin Haußmann versah 1609 Morleys Sammlung mit deutschen Texten, ergänzte sie um ein programmatisches Eröffnungslied und bewirkte eine verstärkte Rezeption auf dem Kontinent.[309] Bereits der Titel verweist auf die Edition mit den italienischen Texten: *Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen/ welche zuvor von Thoma Morlei vnter Italianische texte gesetzt*. Sinn und Zweck seiner deutschen Textunterlegung werden ebenfalls explizit im Titel genannt: *zu besserm gebrauch denen so der Italianischen sprache vnkündig*.[310] Haußmann verfolgte mit seiner Neutextierung offenbar dasselbe Ziel wie Morley.

Da es noch bis ins 18. Jahrhundert hinein üblich war, Werke anderer Komponisten zu adaptieren, erwähnte Haußmann zwar Thomas Morley als Komponisten der italienischen Sammlung, er selbst wurde aber als Bearbeiter dieses Vokalwerks zum neuen Urheber und druckte darum auch das Lobgedicht auf Mor-

307 Vgl. Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 137.

308 Vgl. Nicholas Yonge: Musica transalpina. Madrigales translated of foure, five and sixe parts. London 1588. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–Bl. A2^{v}, hier Bl. A2^{r}. Murray beschreibt Yonges Sammlung als „fairly literal translations of the Italian“, dies.: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher, S. 126f.

309 Diese Liedsammlung gilt als letzter konkreter Beleg zur Biographie Valentin Haußmanns, vgl. Koch: Valentin Haußmann Dokumentarbiogaphie, S. 20.

310 Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Titelblatt.

ley nicht ab.[311] Angeregt wurde Haußmanns Neudichtung eventuell während seines Aufenthalts in Hamburg 1601 oder über Hamburg als „Einfallstor" für englische Musik.[312] Gewidmet ist die deutschsprachige Anthologie dem deutschen Gutsherrn und Astronom Gebhard Johann I. von Alvensleben (1576–1631).[313] Weil Morleys Balletti eine besondere „feine liebliche art vnd zur fröligkeit" aufwiesen, habe er, so Haußmann, diese mit deutschen weltlichen Texten versehen.[314]

Er übernahm Morleys 21 fünfstimmige Balletti und Canzonetten vollständig und unterlegte sie mit deutschen Texten. Dies ermöglicht einen Blick auf die volkssprachige Übersetzungspraxis dieser Zeit nicht nur von einer Ausgangs- in eine Zielsprache, sondern veranschaulicht auch den trilateralen Kulturtransfer: Gefragt wird, wie Form und Inhalt italienischer Texte in englischen Liedsätzen auf deutsche Verse übertragen werden. Aufgrund des expliziten Hinweises auf die italienische Vorlage in Haußmanns Titel ist davon auszugehen, dass Haußmann lediglich die italienische Ausgabe kannte, auch wenn im Folgenden einige Anpassungen an Formalia der englischen Texte auffallen.[315]

Das hinzugefügte Eröffnungslied Nr. I „Wolt jhr hören eine lieblich art zu singen?" richtet Haußmann explizit an sein Publikum („Ad auditores"). Formal und musikalisch ergänzt der einstrophige Balletto die Grundanlage der Liedsätze in dieser Sammlung, inhaltlich beschreibt der Liedsatz das beabsichtigte wirkungsästhetische Programm der folgenden Balletti:

---

311 Vgl. Rebmann: Art. „Morley, Thomas", Sp. 490.

312 Koch: Valentin Haußmann Dokumentarbiogaphie, S. 13.

313 Gebhard Johann von Alvensleben unternahm 1604–1606 eine Reise über Tirol nach Italien und könnte insofern Grundkenntnisse der italienischen Sprache erworben haben; seine Familie sowie sein Freundeskreis besaßen wohl kaum italienische Sprachkenntnisse. Morleys Sammlung mit deutschen Texten in einem größeren Raum rezipierbar zu machen und gleichzeitig seinem Gönner (vermeintlich) italienische Musik zur Hochzeit zu widmen („zu dero neuem angefangenen Ehestande") sind dementsprechend zwei gewichtige Gründe für Haußmanns Dedikation an Gebhard Johann von Alvensleben: „hab dieselben/ mit vnterlegung Teutscher weltlicher texte/ zu besserm nutz denen/ so der Jtalianischen sprach nicht kundig/ gleicher gestalt in truck zu übergeben/ vnd E[uer] Gestr[enger] als der löblichen Music liebhaber/ fürnemlich auch daß dieselbe meinem gebiettenden günstigen Junckherrn Gebhart von Alvenßleben tc. mit naher Blutfreundschafft verwandt", Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^{v}.

314 Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A1^{v}.

315 Diese dürften durch Morleys Kompositionen zu erklären sein, auch wenn ein endgültiger Nachweis noch aussteht – ein gutes Argument für die Verbindung musik- und literaturwissenschaftlicher Analysen.

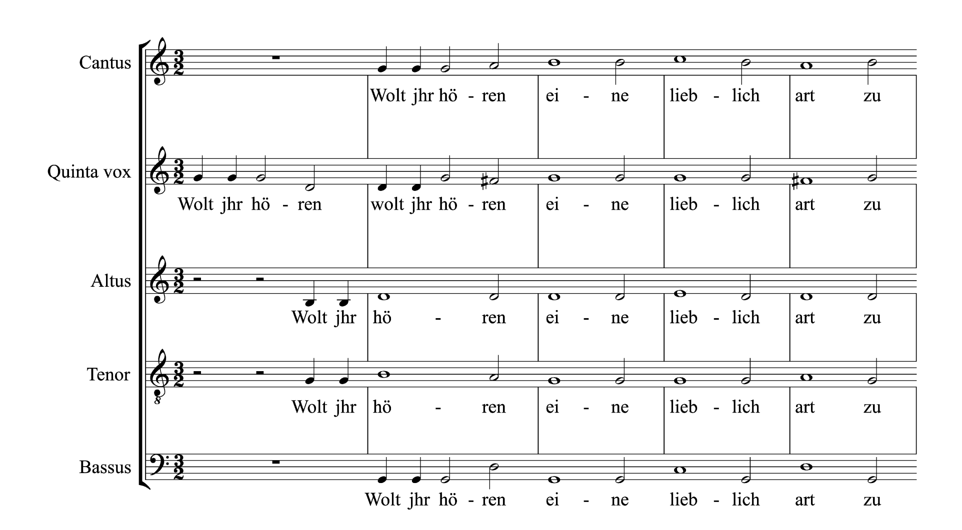
I. Ad auditores Valentinus Hausman. Gerbipol. 5. voc.

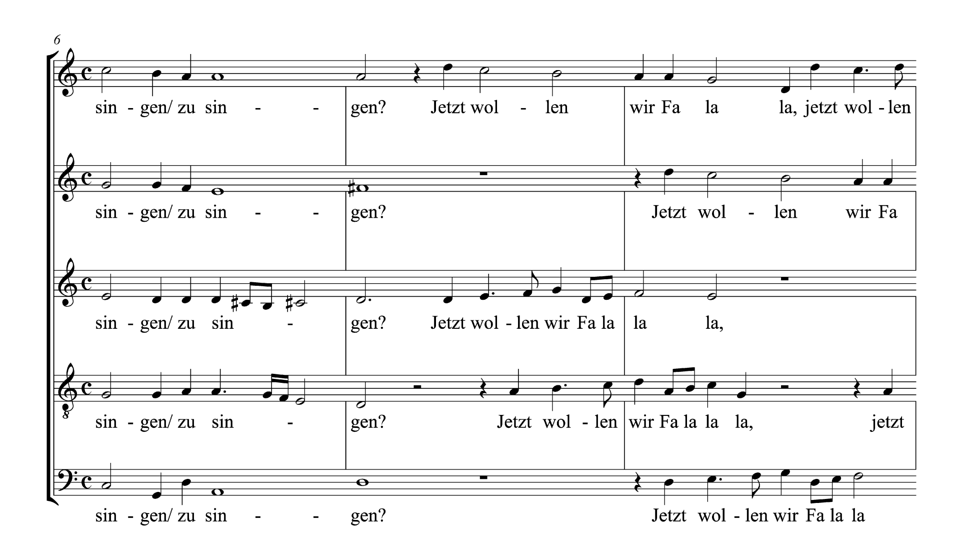
Wolt jhr hören eine lieblich art zu singen?
Jetzt wollen wir Fa la la lassen klingen:
Fa la la la.
Drumb seit still vnd mit ruh/
hört vnseren Balletten zu/
sie machen eim das hertz im leibe springen:
Fa la la la.[316]

Die fünfstimmige Besetzung mit Cantus, Altus, Tenor, Bassus und Quinta vox (hier Cantus II) fragt die Zuhörerschaft rhetorisch nach ihren Erwartungen, ruft sie dann zur Ruhe und zur Rezeption der Musik auf und formuliert die fröhliche und anregend positive Wirkung der Balletti. Die Gattungsbezeichnung „Ballette[]“ zeugt zum einen von Haußmanns Gattungsbewusstsein – die Liedsätze werden explizit klassifiziert –, zum anderen wird auf diese Weise eine Kongruenz von Form und Inhalt der Liedsammlung hergestellt. Haußmann, der wahrscheinlich auch für den Text verantwortlich ist, beweist damit seine Kompetenzen in der übersetzerischen Aneignung.

Auch musikalisch steht dieser Liedsatz programmatisch für die ganze Sammlung. Deutlich italienisch inspiriert sind die elfsilbigen Verse 1, 2 und 5, die an Villanellen- und Kanzonettenstrophen erinnern, die charakteristischen Fa-la-la-Abschnitte deuten auf die Gattung des Ballettos hin. Der einstrophige Liedsatz weist eine enge Text-Musik-Verbindung auf, die besonders im wiederholten Metrumwechsel sichtbar wird: Der erste Textvers steht im tänzerischen Dreiermetrum, wechselt dann für den zweiten Vers ins gerade Metrum und für die letzte Textzeile einschließlich Fa-la-la-Passage wieder zurück ins Dreiermetrum. Zudem unterstützt das musikalische Metrum die nicht regelmäßig alternierende Betonungsweise des Textes; so sind die ersten beiden Wörter der ersten Zeile unbetont und bilden den Auftakt zur ersten betonten Silbe des Wortes „hören“: „Wolt jhr hören“ – musikalisch wird dies veranschaulicht, indem in jeder Stimme zwei Viertelnoten einen Auftakt zur folgenden halben Note darstellen:

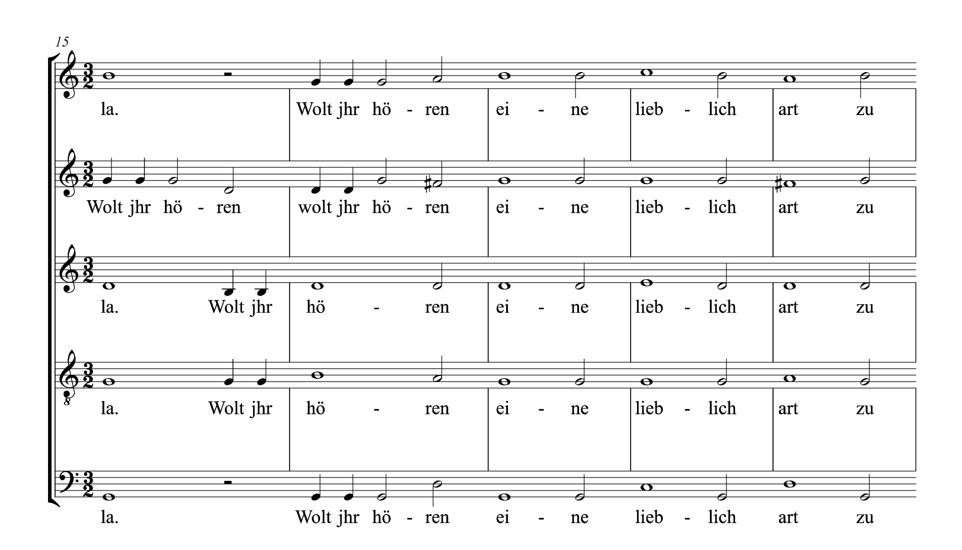
316 Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Nr. I, Bl. A2r.


Cantus
Wolt jhr hö - ren ei - ne lieb - lich art zu
Quinta vox
Wolt jhr hö - ren wolt jhr hö - ren ei - ne lieb - lich art zu
Altus
Wolt jhr hö - ren ei - ne lieb - lich art zu
Tenor
Wolt jhr hö - ren ei - ne lieb - lich art zu
Bassus
Wolt jhr hö - ren ei - ne lieb - lich art zu

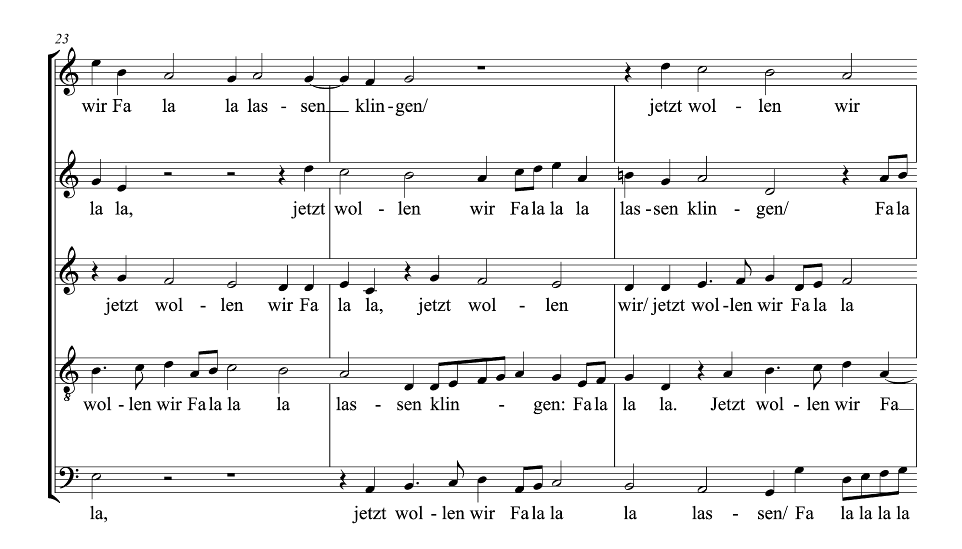

6
sin - gen/ zu sin - - gen? Jetzt wol - len wir Fa la la, jetzt wol - len
sin - gen/ zu sin - - gen? Jetzt wol - len wir Fa
sin - gen/ zu sin - gen? Jetzt wol - len wir Fa la la la,
sin - gen/ zu sin - gen? Jetzt wol - len wir Fa la la la, jetzt
sin - gen/ zu sin - - gen? Jetzt wol - len wir Fa la la


9
wir Fa la la las - sen klin-gen/ jetzt wol - len wir
la la, jetzt wol - len wir Fa la la la las-sen klin - gen/ Fa la
jetzt wol - len wir Fa la la, jetzt wol - len wir/ jetzt wol-len wir Fa la la
wol -len wir Fa la la la las - sen klin - gen: Fa la la la. Jetzt wol - len wir Fa
la, jetzt wol - len wir Fa la la la las - sen/ Fa la la la la

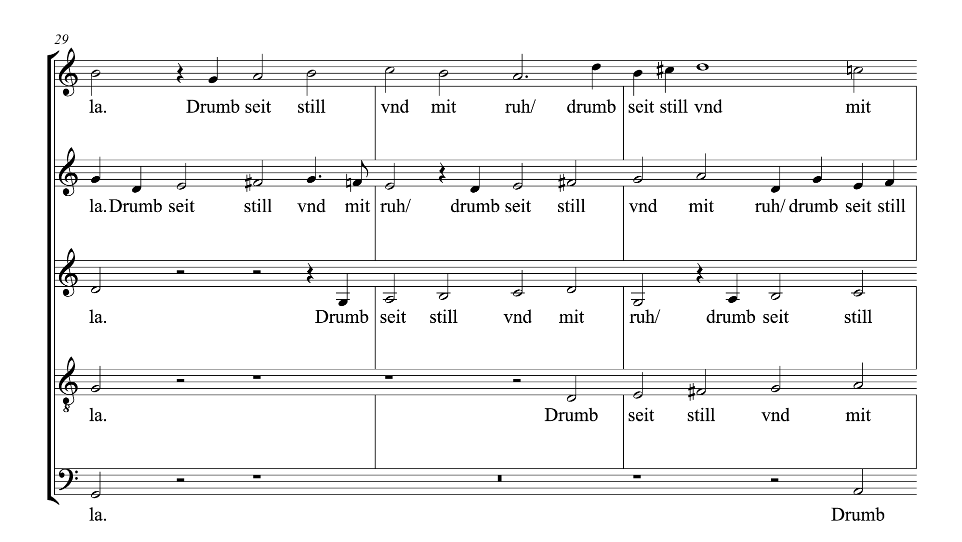

12
Fa la la la las-sen klin - gen: Fa la la la la la la. Fa la la la la la
la la la las - sen klin - gen: Fa la la la la.
la, Fa la la las-sen klin - gen: Fa la la la la la la la. Fa la la la la la. Fa la la la
la la la las-sen klin - gen: Fa la la la la. Fa la la la la la la. Fa la la la la la
la la las-sen klin - gen: Fa la la la la la la. Fa la la la la la

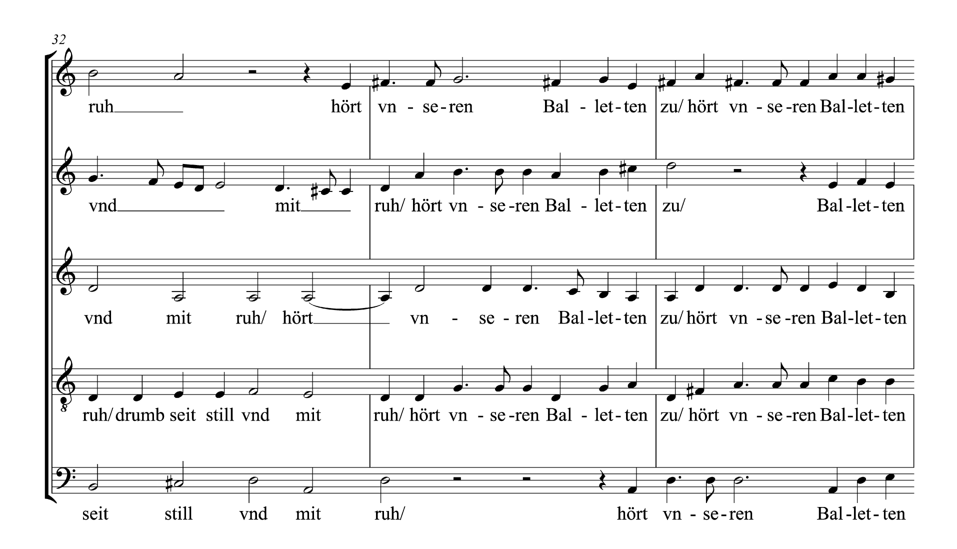

15
la. Wolt jhr hö - ren ei - ne lieb - lich art zu
Wolt jhr hö - ren wolt jhr hö - ren ei - ne lieb - lich art zu
la. Wolt jhr hö - ren ei - ne lieb - lich art zu
la. Wolt jhr hö - ren ei - ne lieb - lich art zu
la. Wolt jhr hö - ren ei - ne lieb - lich art zu

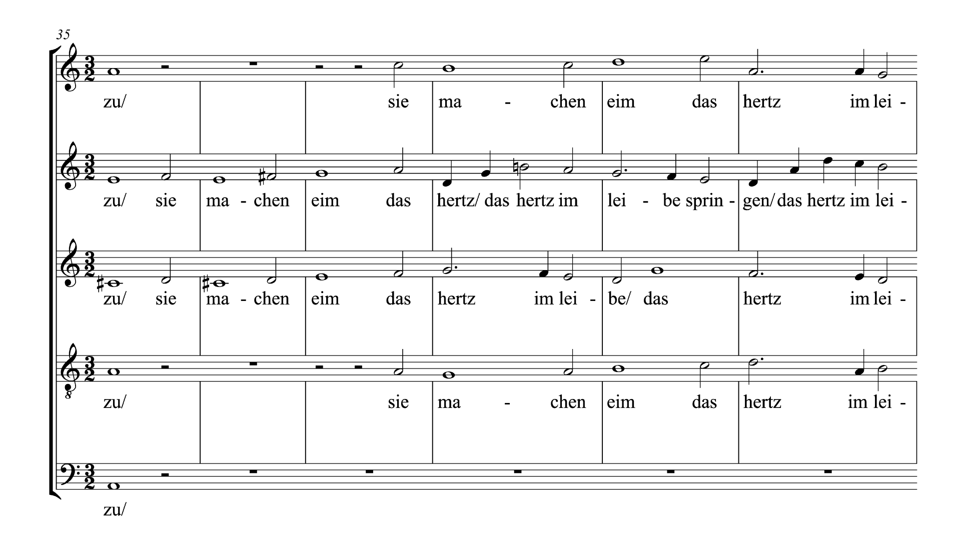

20
sin - gen/ zu sin - - gen? Jetzt wol - len wir Fa la la, jetzt wol - len
sin - gen/ zu sin - - gen? Jetzt wol - len wir Fa
sin - gen/ zu sin - - gen? Jetzt wol - len wir Fa la la la,
sin - gen/ zu sin - gen? Jetzt wol - len wir Fa la la la, jetzt
sin - gen/ zu sin - - gen? Jetzt wol - len wir Fa la la

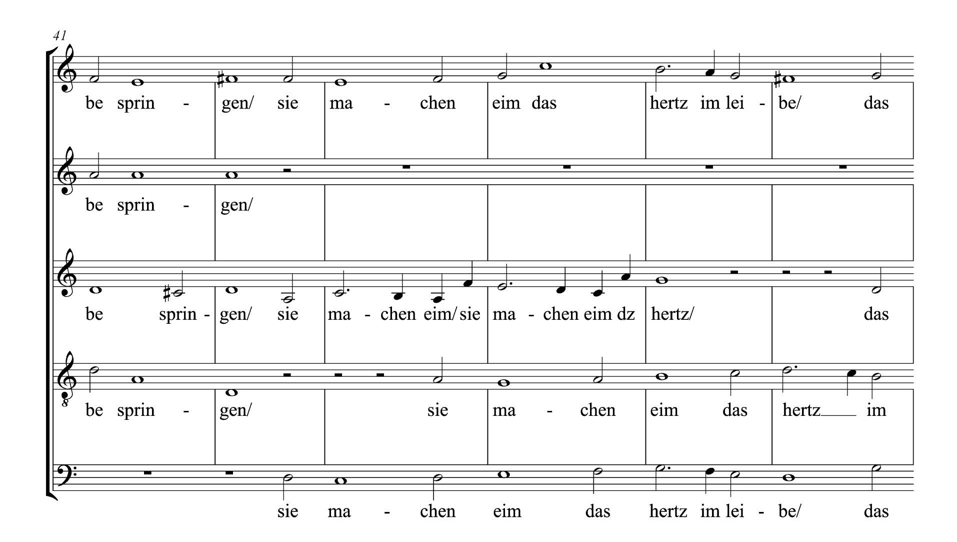

23
wir Fa la la las - sen klin - gen/ jetzt wol - len wir
la la, jetzt wol - len wir Fa la la la las - sen klin - gen/ Fa la
jetzt wol - len wir Fa la la, jetzt wol - len wir/ jetzt wol - len wir Fa la la
wol - len wir Fa la la la las - sen klin - gen: Fa la la la. Jetzt wol - len wir Fa
la, jetzt wol - len wir Fa la la la las - sen/ Fa la la la la la

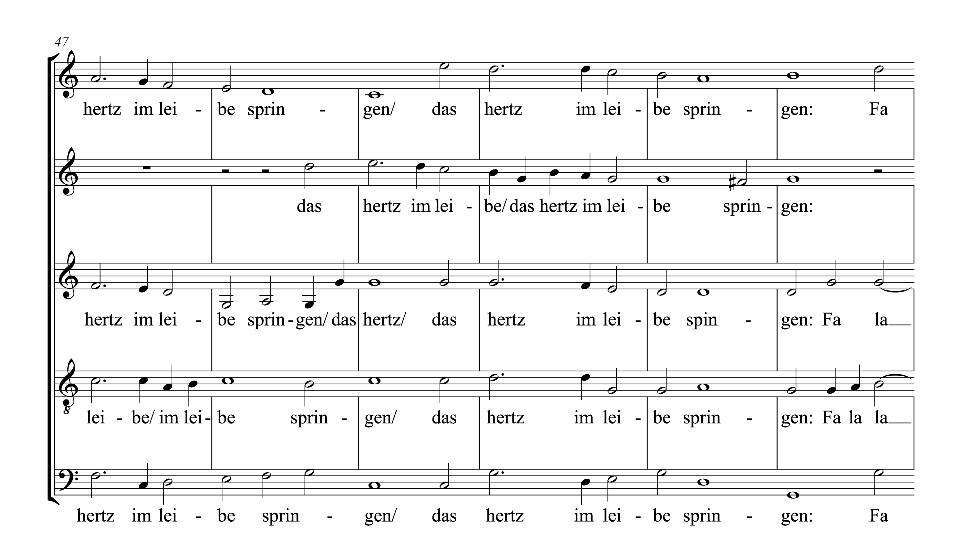

26
Fa la la la las - sen klin - gen: Fa la la la la la la. Fa la la lal la la
la la la las - sen klin - gen: Fa la la la la la
la, Fa la la las - sen klin - gen: Fa la la la la la la la. Fa la la la la la. Fa la la la
la la la las - sen klin - gen: Fa la la la la. Fa la la la la la la. Fa la la la la la
la la las - sen klin - gen: Fa la la la la la la. Fa la la la la la

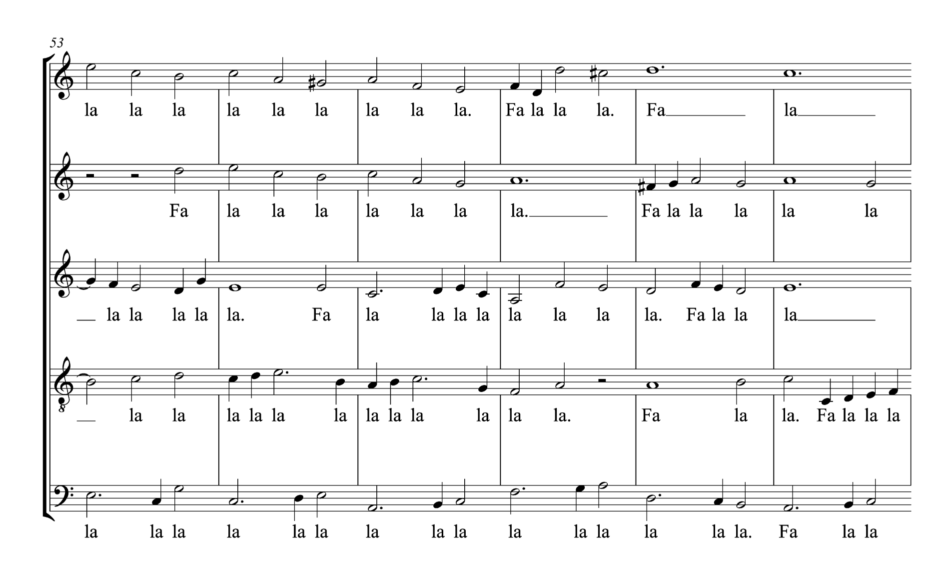

29
la. Drumb seit still vnd mit ruh/ drumb seit still vnd mit
la. Drumb seit still vnd mit ruh/ drumb seit still vnd mit ruh/ drumb seit still
la. Drumb seit still vnd mit ruh/ drumb seit still
la. Drumb seit still vnd mit
la. Drumb


32
ruh hört vn - se-ren Bal - let-ten zu/ hört vn - se-ren Bal-let-ten
vnd mit ruh/ hört vn - se-ren Bal - let-ten zu/ Bal-let-ten
vnd mit ruh/ hört vn - se - ren Bal-let-ten zu/ hört vn - se-ren Bal-let-ten
ruh/ drumb seit still vnd mit ruh/ hört vn - se-ren Bal - let-ten zu/ hört vn - se-ren Bal-let-ten
seit still vnd mit ruh/ hört vn - se-ren Bal-let-ten

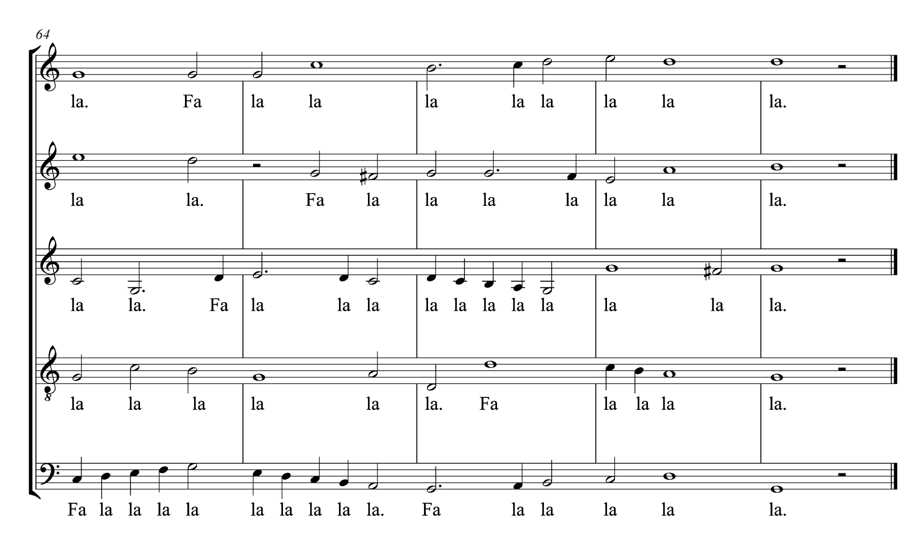

35
zu/ sie ma - chen eim das hertz im lei -
zu/ sie ma - chen eim das hertz/ das hertz im lei - be sprin - gen/ das hertz im lei -
zu/ sie ma - chen eim das hertz im lei - be/ das hertz im lei -
zu/ sie ma - chen eim das hertz im lei -
zu/


41
be sprin - gen/ sie ma - chen eim das hertz im lei - be/ das
be sprin - gen/
be sprin - gen/ sie ma - chen eim/ sie ma - chen eim dz hertz/ das
be sprin - gen/ sie ma - chen eim das hertz im
sie ma - chen eim das hertz im lei - be/ das


47
hertz im lei - be sprin - gen/ das hertz im lei - be sprin - gen: Fa
das hertz im lei - be/ das hertz im lei - be sprin - gen:
hertz im lei - be sprin-gen/ das hertz/ das hertz im lei - be spin - gen: Fa la
lei - be/ im lei- be sprin - gen/ das hertz im lei - be sprin - gen: Fa la la
hertz im lei - be sprin - gen/ das hertz im lei - be sprin - gen: Fa


53
la la la la la la la la la. Fa la la la. Fa la
Fa la la la la la la la. Fa la la la la la
la la la la la. Fa la la la la la la la la. Fa la la la
la la la la la la la la la la la. Fa la la. Fa la la la
la la la la la la la la la la la la la la. Fa la la





Notenbeispiel 35: Valentin Haußmann: *Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen* (1609), Nr. I „Wolt jhr hören eine lieblich art zu singen?".

Der Schlussteil, bestehend aus der letzten Textzeile mit Fa-la-la-Passage (ab M. 35), wechselt ins Dreiermetrum und beginnt fugatoartig. Das springende, fröhliche Herz wird musikalisch hörbar und zeigt, wie alle Zuhörer*innen von der Wirkung dieser Musik erfasst werden sollen. Um dieses Wirkungspotenzial auszuschöpfen, unterlegt Haußmann alle Balletti und Canzonetten aus Morleys Sammlung mit neuen Texten, zeigt in seinen Neutextierungen aber eine große

Bandbreite an translatorischen Fähigkeiten als Kontinuum zwischen den Polen einer relativ wortgetreuen Übersetzung und einer freien Neudichtung.

Die italienische Vorlage für seinen Liedsatz Nr. XIX „Non mi date tormento, ne piu doglio“ bzw. „Leave alas this tormenting, and strange anguish“ fand Morley in Giovanni Ferrettis *Il secondo libro delle canzoni* (Venedig 1569). Bei seiner Übertragung ins Englische hielt Morley sich eng an den italienischen Text, was sich besonders deutlich auf der lexikalischen Ebene zeigt: „tormento“ (V. 1) wird zu „tormenting“ (V. 1), „languire“ (V. 5) zu „languish“ (V. 5).

XIX. [Morley]	XIX. [Morley]	XX.[317] [Haußmann]
Non mi date tormento,	Leave alas this tormenting,	All mein leiden vnd schmertzen/
ne piu doglia,	and strange anguish,	weicht ab von mir/
Rendetem'il cor mio,	Or kill my hart oppressed,	wenn mich ein mal mit dir/
ch'in voi è posto.	Alas it skill not.	das glück lest schertzen.
Che piu non voglio,	For thus I will not	Aber mein leiden/
hor allegro hor doglioso	Now contented, Then tormented,	wenn ich bin von dir gescheiden/
Nel'amor languire.[318]	live in love and languish.[319]	kan ich gar nicht meiden.[320]

Valentin Haußmann orientierte sich für seine Neutextierung des Liedsatzes inhaltlich und formal weitgehend an Morley, auch wenn er die Perspektive auf die Situation amplifizierte: Die flehende Bitte um Mitleid und Gnade für das gequälte und schmerzende Herz zwischen Liebe und Verschmachten bei Morley („Non mi date“ bzw. „Leave alas“, jeweils V. 1) variiert er, indem er die ambivalente Situation zwischen gemeinsam verbrachter Zeit („glück“, V. 2) und Trennung der Liebenden („leiden“, V. 1, 3) beschreibt – Glück und Leid sind von der Präsenz des geliebten Gegenübers abhängig. Musikalisch wird dieses Changieren in der schlichten polyphonen Faktur des Satzes und den zahlreichen chromatischen Wendungen hörbar; auch der Wechsel ins beschleunigend wirkende Dreiermetrum und einer hellen nach Dur klingenden Harmonik für die vierte Textzeile tragen zur Ausdrucksstärke dieses Liedsatzes bei.

Haußmann war sich dieser Zwiespältigkeit bewusst und er ahmte sie auf formaler Ebene nach. Er übernahm nicht nur exakt dieselbe Silbenzahl pro Vers, son-

317 Die Zählung in der deutschen Edition weicht von der Nummerierung der Liedsätze in der englischen und italienischen Ausgabe ab, weil als erste Nummer der oben untersuchte programmatische Liedsatz von Haußmann eingefügt wurde.

318 Morley: Il primo libro delle Ballette a cinque voci (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. XIX, Bl. D4^{v}.

319 Morley: The first booke of Balletts to five voyces (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. XIX, Bl. D4^{v}.

320 Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Nr. XX, Bl. D2^{v}.

dern nutzte die beiden Elfsilber in Vers 1 und 2, um den Gegensatz zwischen Liebesglück und Liebesleid auch formal zu veranschaulichen: Die beiden Verse lassen sich in der deutschen Textform in vier Kurzverse gliedern, was zu einer zusätzlichen Reimstruktur mit einem umarmenden und einem Paarreim führt. Zudem werden in der Form als Kurzverse die komplementären Pronomen „mir" (V. 2) und „dir" (V. 3) sowie der Parallelismus von „leiden vnd schmertzen" (V. 1) und „glück lest schertzen" (V. 4) sichtbar und unterstreichen Haußmanns kunstvoll überformende Nachahmung, ohne die Grundstruktur des Liedsatzes zu erweitern:

All mein leiden vnd schmertzen/ weicht ab von mir/
wenn mich ein mal mit dir/ das glück lest schertzen.

All mein leiden vnd schmertzen/
weicht ab von mir/
wenn mich ein mal mit dir/
das glück lest schertzen.[321]

Auch im Liedsatz Nr. V „Schimpffen vnd schertzen" blieb Haußmann formal und inhaltlich sehr dicht an seiner Vorlage von Morleys Nr. IIII „A lieta vita" bzw. „Sing wee and chaunt it" – einem typischen weltlichen Tanzlied – und stellte sich damit in die außergewöhnlich breite Rezeption dieses ursprünglich von Gastoldi stammenden Ballettos „A lieta vita" (vgl. Kap. 4.3.1). Haußmann konkretisierte in seiner Textübertragung die topische Trias von Wein, Weib und Gesang, die im italienischen und englischen Text noch recht allgemein mit einem heiteren und fröhlichen Leben („lieta vita") enthalten ist:

IIII. [Morley]	IIII. [Morley]	V. [Haußmann]
A lieta vita	Sing wee and chaunt it,	Schimpffen vnd schertzen/
Amor ci invita.	While love doth graunt it.	küssen vnd hertzen:
Fa la la la.	Fa la la la.	Fa la la la.
Chi gioir brama	Not long youth lasteth,	Tantzen vnd springen/
Se di cor ama,	And old age hasteth,	jublirn vnd singen/
Donerà il core	Now is best leysure,	beim safft von reben/
A un tal Signore.	To take our pleasure.	ist vnser leben:
Fa la la la.	Fa la la la.	Fa la la la.
Hor lieti homai	All things invite us,	Ein gutes Weinlein/
Scacciando i guai,	Now to delight us.	Zarte Jungfräulein:
Fa la la la.	Fa la la la.	Fa la la la.
Quanto ci resta	Hence care be packing,	Wo die beynander/

321 Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Nr. XX, Bl. D2^{v}.

Viviamo in festa	No mirth bee lacking,	Thut eins vmbs ander/
E diam l'honore	Let spare no treasure,	Die Menschen laben/
A un tal Signore.	To live in pleasure.	Drumb müssn wirs haben:
Fa la la la.[322]	Fa la la la.[323]	Fa la la la.[324]

Morley akzentuierte Gastoldis italienische Textvorlage für seine englische Textfassung um und vertonte sie neu. Gastoldis fröhliches Tanzlied mit Fa-la-la-Refrain beschreibt, wie Amor als personifizierte Liebe zu einem heiteren Leben einlädt, sich über die Sehnsucht nach Leben und Liebe freut, Unglück und Missgeschicke verscheucht, das Leben als Fest feiert und Herz und Ehre dem Herrn widmet. In Morleys englischer Version erhielt der Liedsatz nun zum einen eine Konkretisierung des Lebensfestes durch den Gesang, der sich gleich zweifach in der ersten Textzeile manifestiert: „Sing wee and chaunt [chant] it" – fröhliches gemeinsames Singen („we[e]") trägt zu einem heiteren Leben bei. Zum anderen betonte Morley die zeitliche Dimension des Lebens: Die Jugendzeit hält nicht an, das Alter kommt schnell, weshalb der gegenwärtige Augenblick („Now") der beste Zeitpunkt für Unterhaltung, Vergnügen und Fröhlichkeit ist. Haußmann knüpfte direkt an die italienische Vorlage an, überging den temporalen Aspekt und reduzierte das heitere Leben auf Geselligkeit, Gesang, Wein und Frauen.

Die parallel gesetzten Verben der ersten vier Zeilen (Str. I) illustrieren die Gleichwertigkeit von Geselligkeit und Musikpraxis. Besonders prägnant tritt die erste Zeile „schimpffen und schertzen" (I, 1) alliterativ und tautologisch hervor, da das Verb ‚schimpfen' im Frühneuhochdeutschen eine größere Bedeutungsvarianz als heute hat und hier synonym zu ‚scherzen' ist.[325] Die letzte refrainartige Zeile in der italienischen Textvorlage „A un tal Signore", die in beiden Strophen wiederholt wird, ahmte Morley in der englischen Fassung nach. Haußmann übernahm sie nicht, sondern schloss seine zweite Strophe mit der lakonischen Feststellung, dass die Menschen Wein und Frauen bräuchten, da sie für Wohlbefinden sorgten (II, 4f.).

Die außergewöhnlich breite Rezeption von Gastoldis Balletto „A lieta vita" gründet in der Verbreitung und Implementierung von Text und Musik. Mit Morley und Haußmann lässt sich eine Aneignungstradition des Textes nachvollziehen:

322 Morley: Il primo libro delle Ballette a cinque voci (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. IIII, Bl. B3^{r}.

323 Morley: The first booke of Balletts to five voyces (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. IIII, Bl. B3^{r}.

324 Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Nr. V, Bl. B1^{r}.

325 Vgl. Johann Christoph Adelung: Art. „schimpfen". In: Ders.: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen. Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe. 4 Bde. Leipzig 1793–1801. Hier Bd. 3, Sp. 1471–1473.

Indem Morley den Text ins Englische übertrug und neu vertonte und Haußmann die italienische Neuvertonung mit einem deutschen Text unterlegte, wurde der Text weitertradiert. Gastoldis Liedsatz wurde aber auch direkt von anderen zeitgenössischen Komponisten wie beispielsweise Hans Leo Haßler neu vertont und mit deutschem Text versehen.[326]

Der Liedsatz wurde aber nicht nur im weltlichen Kontext übertragen, nachgedichtet und neu vertont. In der zeitgenössischen Liedpraxis gab es viele populäre Lieder sowohl mit weltlichem als auch mit geistlichem Text, die weit verbreitet waren. Für neue Lieder wurde die Bekanntheit solcher Lieder genutzt, indem im Rahmen von Kontrafakturen eine Melodie neu textiert wurde – der neue Text konnte wiederum weltlich oder geistlich sein (vgl. Kap. 2.1.2). So findet sich noch heute im Evangelischen Gesangbuch eine geistliche Kontrafaktur auf diese Melodie mit dem Incipit „In dir ist Freude", die dem deutschen Pfarrer und Kirchenlieddichter Cyriacus Schneegaß (1546–1597) zugeschrieben wird. Schneegaß erweiterte die formale Struktur dieser geistlichen Kontrafaktur, indem er die Wiederholungen der beiden Melodieteile aus der Vorlage mit neuem Text unterlegte und den Fa-la-la-Refrain durch Text sowie den abschließenden bekräftigenden Ruf „Halleluja" ersetzte.[327] Sichtbar wird hier die enge Verknüpfung der weltlichen und geistlichen Liedpraxis, zumal es noch bis ins 18. Jahrhundert hinein üblich war, Werke anderer Komponisten (Text und Musik) zu adaptieren, zu übersetzen, zu übertragen, nachzudichten und nachzukomponieren, *in summa* weiterzuverwenden.[328]

---

326 Bei Haßler lautet der Text folgendermaßen: 1. Tantzen vnd springen,/ singen vnd klingen/ Fa la la la la la./ Lauten vnd Geigen/ solln auch nicht schweigen,/ zu musicieren/ vnd jubilieren/ steht mir all mein sinn,/ Fa la la la la la. 2. Schöne Jungkfrauen/ In grüner Auen,/ Fa la la la la la./ Mit jn spacieren/ Vnd conversieren,/ Freundlich zu schertzen,/ Freut mich im herzten/ Für Silber vnd Gold,/ Fa la la la la la. Haßler: Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Intraden (1601), Cantus-Stimmbuch, Nr. 20, Bl. ee1^r.

327 Vgl. den detaillierten Kommentar zu „In dir ist Freude" von Andreas Marti: 398 In dir ist Freude. In: Wolfgang Herbst/Ilsabe Seibt (Hrsg.): Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 15. Göttingen 2009, S. 48–54. Schneegaß' Kontrafaktur lautet: 1. In dir ist Freude/ in allem Leide, / o du süßer Jesu Christ!/ Durch dich wir haben/ himmlische Gaben,/ du der wahre Heiland bist;/ hilfest von Schanden,/ rettest von Banden./ Wer dir vertrauet,/ hat wohl gebauet,/ wird ewig bleiben. Halleluja./ Zu deiner Güte/ steht unser Gemüte,/ an dir wir kleben/ im Tod und Leben;/ nichts kann uns scheiden. Halleluja. 2. Wenn wir dich haben,/ kann uns nicht schaden/ Teufel, Welt, Sünd oder Tod;/ du hast's in Händen,/ kannst alles wenden,/ wie nur heißen mag die Not./ Drum wir dich ehren,/ dein Lob vermehren/ mit hellem Schalle,/ freuen uns alle/ zu dieser Stunde. Halleluja./ Wir jubilieren/ und triumphieren,/ lieben und loben/ dein Macht dort droben/ mit Herz und Munde. Halleluja. Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelische Landeskirche in Baden. Karlsruhe 1995, Nr. 398. Eine ausführliche Untersuchung dieser Liedfamilie fehlt nach bisherigem Kenntnisstand.

328 Vgl. Rebmann: Art. „Morley, Thomas", Sp. 490.

Inhaltlich ebenfalls nah blieb Haußmann in seinem Liedsatz Nr. VIII „Ich hab ein Ton vernommen“, dem Morleys Nr. VII „Questa dolce sirena“ bzw. „My bonny lasse shee smyleth“ zugrunde liegt. Dabei zeigen sich mehr Bezüge zwischen dem italienischen und dem deutschen Text als jeweils zu dem englischen Gedicht:

VII. [Morley]	VII. [Morley]	VIII. [Haußmann]
Questa dolce sirena (Questa dolce sirena) Fa la la la. Col canto acqueta il Mar. (Col canto acqueta il Mar.) Fa la la la.	My bonny lasse shee smyleth, When shee my heart beguileth. Fa la la la. Smyle lesse deere love therefore. And you shall love mee more. Fa la la la.	Ich hab ein Ton vernommen/ ist mir zu ohren kommen: Fa la la la. Auß dem Ton ich erkenn/ Sey ein lieblich Siren: Fa la la la.
Un suo leggiadro riso (Un suo leggiadro riso) Fa la la la. Puo l’aria serenar (Puo l’aria serenar) Fa la la la.	When shee her sweet eye turneth, O how my heart it burneth. Fa la la la. Deere love call in their light, Or els you burne mee quite, Fa la la la.[329]	2. Sie thut so süsse singen/ Es thut mir freude bringen: Fa la la la. Auff disem Liebes Meer/ Da ich jetzt fahr vmbher: Fa la la la.
Chi mira al suo bel viso (Chi mira al suo bel viso) Fa la la la. Resta prigion d’Amor. (Resta prigion d’Amor.) Fa la la la.		3. Wenn die Siren eins thette/ Zu mir in mein schiff trette: Fa la la la. Vnd führ mit mir an port/ An einen sichern ort: Fa la la la.
Chi, i suoi bei lumi vede (Chi, i suoi bei lumi vede) Fa la la la. Sente legarsi il cor (Sente legarsi il cor) Fa la la la.[330]		4. So setz ich vil zu pfande/ Auff dem gewünschten Lande: Fa la la la. Vil schöner wer der g’sang/ Vil besser wer der klang: Fa la la la.[331]

In der ersten Strophe der italienischen Fassung besänftigt eine süße Sirene mit ihrem Gesang das Meer und heitert mit anmutigem Lächeln die Atmosphäre auf.

---

329 Morley: The first booke of Balletts to five voyces (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. VII, Bl. C1^r.

330 Morley: Il primo libro delle Ballette a cinque voci (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. VII, Bl. C1^r.

331 Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Nr. VIII, Bl. B3^r.

Erst in der zweiten Strophe wird die verführerische und bannende Wirkung ihres (An-)Blicks beschrieben, der direkt ins Herz trifft und den Betroffenen zum Gefangenen Amors macht. Dies reduziert Morley in seiner englischen Nachdichtung, indem er direkt die Wirkung von Begehren und verzehrender Liebe beschreibt, die das Lächeln und der Blick der Geliebten („Bonny“) auslösen.

Haußmann wiederum orientierte sich in seiner deutschen Übertragung an der italienischen Vorlage und übernahm die mythologische Figur der Sirene als Meerwesen und ihren süßen Gesang. Das Meer wird metaphorisch weitergeführt zum „Liebes Meer“ (II, 3), und das männliche Sprecher-Ich imaginiert eine reale Begegnung mit der Sirene im sicheren Hafen, für die er „vil zu pfande“ (IV, 1) geben würde, fände er doch dort seine Liebeserfüllung; außerdem wären Gesang und Klang schöner und besser (Str. IV). Haußmann konkretisiert hier die Situation, die bei Morley mit dem Interrogativpronomen „chi“ noch allgemein und unbestimmt bleibt. Auch die Wahrnehmung der Sirene mittels der auditiven, visuellen und emotionalen Sinne verengt Haußmann auf die Höreindrücke, was durch die vielfältigen Begriffe und Ausdrücke aus der Wortfamilie des Klangs unterstrichen wird: „Ton vernommen“ (I, 1), „zu ohren kommen“ (I, 2), „süsse singen“ (II, 1), „g’sang“ (IV, 3), „klang“ (IV, 4). Gleichzeitig alludiert er damit den antiken Sirenen-Mythos, ohne auf die verführerische Gefahr des Sirenengesangs einzugehen. Formal behält Haußmann Morleys englische Textfassung mit vierzeiligen Strophen bei: Der ersten italienischen Textzeile und ihrer wörtlichen Wiederholung entsprechen die ersten beiden Textzeilen der englischen und der deutschen Version, die italienische wiederholte Textpassage wird also mit neuem Text unterlegt und stellt damit eine formale Erweiterung dar.[332]

Haußmann übersetzte die italienischen Texte nicht Wort für Wort, sondern dichtete sie nach, übertrug sie teilweise frei und variierte dafür die formalen und inhaltlichen Gegebenheiten seiner Vorlagen. Zwar sind die Großstrukturen durch

332 Vgl. Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 138, Anm. 1. Kerman nennt außerdem noch Morleys Liedsatz Nr. XIIII „A la strada, a la strada! a dio“ bzw. „Fyer, fyer, my hart“ und entsprechend Haußmanns Nr. XV „Hoja, hoja! es brinnt! wo da?“ als Beispiel für formal engere Bezüge der deutschen Textunterlegung zur englischen Textfassung als zur italienischen: „[T]he German translations of nos. 4, 8, and 15 are related unmistakably to the English poems and not to the Italian.“ Beim letztgenannten Beispiel Nr. 15 irrt Kerman, bestehen doch sowohl der italienische als auch der englische als auch der deutsche Text aus drei Textzeilen mit jeweils einer Fa-la-la-Passage nach der ersten und der letzten Textzeile. Inhaltlich spitzt Haußmanns Nachdichtung seine Textvorlage zu. In Morleys Liedsätzen beklagt die Sänger-Instanz das brennende Herz, an dem er ohne Hilfe stürbe, ohne dass konkrete Gründe für diese prekäre Situation genannt würden. Haußmann verengt diese Schmerzen, indem er sie auf die quälende Liebe zu einer Frau zurückführt: „Hoja, hoja! es brinnt! wo da? Fa la la la./ Ach helfft, mein hertz brinnt mir in meinem leibe/ nach einem außerwelten schönen Weibe/ Fa la la la.“ Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Nr. XV, Bl. C4^{r}.

das Beibehalten der Musik vorgegeben, also Verslänge, Zäsuren, Metrumwechsel oder auch der Fa-la-la-Refrain, aber innerhalb dieser Grenzen nutzte Haußmann den ihm zur Verfügung stehenden Spielraum. Dies zeigt sich daran, dass Haußmann meist mehr Strophen für einen Liedsatz dichtete, als in der Vorlage von Morley abgedruckt sind.[333] Allerdings übersetzte auch Morley ab und zu in seiner englischen Version der *Balletti*-Sammlung unterschiedliche Strophenzahlen im Vergleich zu den italienischen Liedsätzen und erweiterte so den Liedsatz Nr. III „So ben mi c'ha bon tempo" bzw. „Now is the month of Maying" in der englischen Fassung um eine dritte Strophe.[334] Dieser Liedsatz wurde in der deutschen Textunterlegung zu Nr. IIII „Feins lieb, du wirst nachkommen":

III. [Morley]	III. [Morley]	IIII. [Haußmann]
So ben mi c'ha bon tempo. (So ben mi c'ha bon tempo.) Fa la la la. Al so ma basta mo. (Al so ma basta mo.) Fa la la la.	Now is the month of Maying, When marry lads are playing. Fa la la la. Each with his bonny lasse, vpon the greeny grasse, Fa la la la.	Feins lieb, du wirst nachkommen/ wie ich von dir vernommen: Fa la la la. Was ich verheissen dir/ soll auch so sein bey mir: Fa la la la.
So ben c'he favorito, (So ben c'he favorito,) Fa la la la. Ahime no'l posso dir. (Ahime no'l posso dir.) Fa la la la.[335]	The spring clad all in gladnesse, Doth laugh at winters sadnesse. Fa la la la. And to the Bagpips sound, The Nimphs tread out their ground. Fa la la la.	2. Ich will dich nicht auffgeben/ So lang ich hab das leben: Fa la la la. Laß mich der deine sein/ Wills Gott, so bist du mein: Fa la la la.[336]

[333] So erhielt z. B. Haußmanns Liedsatz Nr. II „Grüß sie Gott, mein edle Krone" drei Strophen im Vergleich zu Morleys Nr. I „Vezzosette Ninfe è belle" bzw. „Dainty fine sweet Nimph delightful" mit zwei Strophen. Die einzige Ausnahme ist Haußmanns Nr. XV „Hoja, hoja! es brinnt, es brinnt!" mit lediglich einer Strophe im Vergleich zu Morleys Nr. XIIII „A la strada, a la strada! a dio" bzw. „Fyer, fyer, my hart!" mit jeweils zwei Strophen, auch wenn auffällt, dass die zweite Strophe des italienischen und des englischen Liedsatzes nur im Stimmbuch der Bassus-Stimme abgedruckt ist, vgl. Bolle: Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600, S. 95 und 104.

[334] Weniger Strophen übersetzt Morley im Liedsatz Nr. X „Al piacer a la gioia" bzw. „Thus saith my *Galatea*": Hier besteht die englische Fassung aus zwei Strophen im Gegensatz zur italienischen Version mit drei.

[335] Morley: Il primo libro delle Ballette a cinque voci (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. III, Bl. B2^{v}.

[336] Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Nr. IIII, Bl. A3^{v}–A4^{r}.

Fye then why sit wee musing,
Youths sweet delight refusing.
Fa la la la.
Say daintie Nimphs
and speake,
Shall wee play barly breake.
Fa la la la.[337]

Auch wenn Haußmann im Titel seiner Liedsammlung explizit auf die italienische Edition Morleys als Vorlage hinweist, entspricht die formale Gestaltung des deutschen Textes der englischen Textfassung mit vierzeiligen Strophen (wie im vorangehenden Beispiel Nr. VII/VIII).[338] Dies könnte an Morleys Komposition liegen. Inhaltlich gibt es abgesehen von der übergreifenden Liebesthematik keine großen Berührungspunkte – weder wurden das Motiv des Frühlings bzw. des Monats Mai oder die Nymphen aus dem englischen Gedicht übernommen noch zeigen sich Überschneidungen mit dem italienischen Text. In seiner deutschen Neutextierung ging Haußmann also inhaltlich frei und kreativ mit seiner Vorlage um, passte den Text abgesehen von den zusätzlichen Versen an die vorhandene musikalische Struktur an, orientierte sich am akzentuierenden Versprinzip und stimmte den natürlichen Wortakzent und den durch das Metrum bestimmten Versakzent aufeinander ab.

Eine formale Erweiterung zeigt sich auch in Nr. XI „Auff der Welt weiß ich keine“: Haußmann nutzte die dreizeilige Strophenform in Morleys Liedsatz Nr. X „Al piacer a la gioia“ bzw. „Thus saith my *Galatea*“, bei der die erste Textzeile eine Waise ist und jeweils wiederholt wird. Er ergänzte sie formal innerhalb der durch die musikalische Gestaltung vorgegebenen Struktur, indem er die Wiederholung der ersten Textzeile mit neuem Text unterlegte sowie einem Paarreim versah und auf diese Weise zur vierzeiligen Strophe erweiterte:[339]

X. [Morley]	X. [Morley]	XI. [Haußmann]
Al piacer a la gioia.	Thus saith my *Galatea*,	Auff der Welt weiß ich keine/
Con noi ognun sia'intento	Love long hath beene	als dich, feins Lieb, alleine.
Se vuol esser contento.	deluded,	Du bist es vnter allen/
Fa la la la.	When shall it bee concluded?	die mir thut wolgefallen.
	Fa la la la.	Fa la la la.

337 Morley: The first booke of Balletts to five voyces (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. III, Bl. B2^{v}.

338 Vgl. Kerman: The Elizabethan Madrigal, S. 138, Anm. 1.

339 Diese Strategie der formalen Texterweiterung innerhalb der vorgegebenen musikalischen Strukturen wandte Haußmann mehrfach an, so auch in Morleys Liedsatz Nr. XX „Non dubitar, ch'io t'abandoni mai“ bzw. „Why weepes alas, my ladie love and Mistres“, der zu Haußmanns Nr. XXI „Jungfrau, bedenckt mein grosse noth im hertzen“ wurde.

Di cantare siam vaghi
E mai sonar cessiamo
Mangiam beviam giochiamo,
Fa la la la.

A ballar si svegliamo
Tal'hor siam sonnolenti
Facciam liete le genti,
Fa la la la.[341]

The young Nimphs all are wedded,
O then why doe I tarrie?
Or let mee dye or marry.
Fa la la la.[340]

2. Dann du hast mir mein hertze/
Besessen so mit schmertze/
Durch deine klare äuglein/
Brinnst du mich, zartes Jungfräulein:
Fa la la la.

3. Brinn aber nicht so sehre/
Mach mein hertz nicht so schwere:
Sondern mit gutem willen/
Thu meine Brunst eins stillen:
Fa la la la.[342]

Inhaltlich lässt dieser Liedsatz bemerkenswerte Rückschlüsse auf das jeweilige kulturelle Milieu zu. Morley übernahm für seine italienische Balletti-Sammlung alle drei Strophen aus Gastoldis Liedsatz Nr. 7 „Il piacere", dichtete aber nur zwei Strophen für die englische Edition nach. Gastoldis geselliger Liedsatz lobt den gemeinsamen Zeitvertreib mit Singen, Essen, Trinken, Spiel und Tanz und der Freude am Vergnügen: „Al piacer a la gioia" (I, 1). In Morleys englischer Textfassung wird daraus eine Liebesklage, die mit der Erwähnung der Nymphe Galatea zu Beginn der ersten Strophe ihrem Geliebten, dem Hirtenknaben Acis, in den Mund gelegt wird.[343] In seinem Liedsatz lässt Morley nun Acis Galateas Gedanken singen, in denen sie sich nach einer Lösung für ihre Liebesbeziehung sehnt – entweder ein glückliches Ende in Form einer Hochzeit oder der Tod: „Or let mee dye or

340 Morley: The first booke of Balletts to five voyces (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. X, Bl. C3^{r}. Hervorhebung im Original.

341 Morley: Il primo libro delle Ballette a cinque voci (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. X, Bl. C3^{r}.

342 Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Nr. XI, Bl. C1^{r}.

343 Der griechische Mythos von Acis und Galatea, der hier alludiert wird, geht in dieser Form auf Ovid zurück: Acis und Galatea treten als Liebespaar auf; der Kyklop Polyphem erschlägt den erfolgreichen Konkurrenten, der nach seinem Tod von Galatea in einen Fluss verwandelt wird, Ovid: *Metamorphosen* 13,750–897; vgl. Gernot Michael Müller: Art. „Galateia und Polyphemos". In: Maria Moog-Grünewald (Hrsg.): Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der Neue Pauly Supplemente I, Bd. 5). Stuttgart 2008. Online-Edition [letzter Zugriff am 09.12.2019]. Seit der Frührenaissance wird der Mythos wieder rezipiert, zuerst in Italien, dann ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmend in ganz Europa. Giambattista Marinos zusätzliche Reduktion des Mythos auf das „heiter-pastorale Sujet der Liaison eines Hirten mit einer Nymphe" verbreitete sich schnell in der Literatur und Bildenden Kunst des Barock, vgl. ebd.

marry" (II, 3). Aus dem italienischen Geselligkeitslied wird eine englische Liebesklage, die auf einen antiken Mythos rekurriert, dadurch den Liedsatz aufwertet und zudem zeigt, dass dieser Mythos im englischen kulturellen Bezugssystem des ausgehenden 16. Jahrhunderts fest verankert ist.

Haußmann bezog sich mit seiner deutschen Textunterlegung auf die italienische Version: Aus dem geselligen Liedsatz wurde die Liebeswerbung eines männlichen Sänger-Ichs um ein „zartes Jungfräulein" (II, 4), zu dem sein Herz aufgrund ihrer „klare[n] äuglein" (II, 3) entbrannt wäre und dessen Brennen durch Erhören gestillt werden könnte. Mittels der Zuspitzung auf ein topisches Werbelied aus männlicher Perspektive verengte Haußmann Morleys auf gemeinsame Unterhaltung ausgelegtes Lied in der italienischen Textfassung. Anhand dieser drei verschiedenen Texte lässt sich damit veranschaulichen, wie Lieder in ihrem jeweiligen kulturellen Bezugsrahmen verortet sind: Das italienische Geselligkeitslied dient dem gemeinsamen Zeitvertreib, die englische Liebesklage mit mythologischem Bezug auf Acis und Galatea verweist auf die Implementierung von Mythen im englischen Liedgut, und der deutsche Liedsatz zeigt die Verknüpfung italienischer Elemente mit dem Topos eines deutschen Werbeliedes.

Dieser Sachverhalt erscheint auch in anderen Liedsätzen: Mythologische Figuren wie Venus, Amor und Nymphen treten in den englischen, italienischen und deutschen Liedsätzen auf, wohingegen Galatea in Morleys Liedsatz Nr. X „Thus saith my *Galatea*", die Anrede der Geliebten als Amarillis in den Liedsätzen Nr. V „Singing alone sat my sweet Amarillis" und Nr. XVII „I love alas I love thee, my daintie darling" oder als Phillis in Nr. VIII „I saw my lovely Phillis" ausschließlich in den englischen Textfassungen vorkommen.[344] In den italienischen Texten, welche die Vorlagen für die englischen bilden, erscheint das mythologische Personal reduziert und beschränkt sich auf Bezeichnungen wie „pastor"/„pastorella" (z. B. Nr. XIII „Ninfe bell'è voi Pastor") und „angioletta" (Nr. XVII „Inamorato sono, o vita mia./ Di voi che sete al mond'un Angioletta/ Si vag'è leggiadretta").

344 Die Anrede der Geliebten als Phillis wird auch in den Liedsätzen Nr. XV „Those dainty Daffadillies/ which gave to mee sweet Phillis" und Nr. XVII „I love alas I love thee, my daintie darling/ Come kisse mee then, Amarillis/ more lovely then sweet Phillis" verwendet. Die verschiedenen kulturellen Milieus werden genauso sichtbar, wenn es um die Jahreszeiten geht: So textiert Haußmann Morleys Liedsatz Nr. VIII „Madonna mia gentile/ Prima che pass'Aprile" bzw. „I saw my lovely Phillis,/ Laid on a barick of Lillies" neu mit einem Loblied auf den Mai: „Der edle Mey ist kommen/ das hab ich waargenommen" (Nr. IX). Der Mai wird als der Monat betrachtet, in dem die Natur und die Liebe erwachen, was aber erst in der dritten Strophe konkret ausgesprochen wird: „Die Meyenzeit ich preise/ Gleich einem Paradeise:/ Fa la la la. Da können sich im grünen fein ergetzen/ Zwey junge lieblich, vnd miteinander schwetzen:/ Fa la la la." In der englischen Textversion gibt es diesen Rahmen nicht, in der italienischen Fassung wird der Monat April genannt.

Freilich handelt es sich hier um asynchrone Rezeptionsphänomene: Morley nutzte italienische Texte aus Liedsätzen, die teilweise bereits Ende der 1560er Jahre entstanden waren, übertrug sie Mitte der 1590er Jahre ins Englische, und Haußmanns deutsche Textunterlegungen entstanden wiederum knapp fünfzehn Jahre später.[345] Haußmann verwendet für seine Anreden der Geliebten eher allgemeine Bezeichnungen wie „Schatz" (Nr. XIII „Ach, Schatz, ich laß euch wissen"), „feins Lieb" (Nr. IIII „Feins lieb, du wirst nachkommen"), „Fräulein" (Nr. XVI „Ein Fräulein thett ich fragen") oder „mein edle Krone" (Nr. II „Grüß sie Gott, mein edle Krone"). Mythologische Allusionen oder auch ein bukolisches Setting mit Thirsis und Cloris (Morley, Liedsatz Nr. XI „Al suon d'una Sampogn'è d'una cetera" bzw. „About the May pole new, With glee and meriment") tilgte er und transformierte die Schäferszene in ein Loblied auf Wein und Gesang (Liedsatz Nr. XII „Erhebet eure stimm, jhr *Musicanten* gut"):[346]

XI. [Morley]	XI. [Morley]	XII. [Haußmann]
Al suon d'una Sampogn'è	About the May pole new, With	Erhebet eure stimm,
d'una cetera	glee and meriment,	jhr *Musicanten* gut/
Sopra l'herbette floride	While as the Bagpipe tooted it,	bey diser ehrlichn
Danzava Tirsi,	Thirsis and Cloris fine	Companei,
con l'amata Cloride.	together footed it,	Singt miteinander,
Fa la la la.	Fa la la la.	vnd seit frölich auch dabey:
Et al'usanza vettera	And to the wanton	Fa la la la.
S'abracciavan ridendo	Instrument	Wir habn ein Wein,
è si bacciavano	still they went toe and froe,	macht frischen muth/
Et in lode d'Amor	And finely flaunted it,	den wirdt man euch
lieto cantavano.	And then both met againe,	herbringen/
Fa la la la.[347]	And thus they chaunted it.	er ist fürwaar nicht weit/

345 Die Texte für den Liedsätze Nr. XIX „Non mi date tormento" bzw. „Leave alas this tormenting" und Nr. XX „Non dubitar" bzw. „Why weepes alas" stammen aus Ferretti: Il secondo libro delle canzoni (1569), Nr. 5 und Nr. 9.

346 Auch das Liebeslied Nr. XVII „Inamorato sono, o vita mia" bzw. „I love alas I love thee, my daintie darling" unterlegte Haußmann mit einem Text zu Gesang und Trank und ließ die bukolischen Namen und Anreden außen vor: „XVII. Inamorato sono, o vita mia./ Di voi che sete al mond'un Angioletta/ Si vag'è leggiadretta." Morley: Il primo libro delle Ballette a cinque voci (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. XVII, Bl. $D3^v$. „XVII. I love alas I love thee, my daintie darling,/ Come kisse mee then, Amarillis,/ more lovely then sweet Phillis." Morley: The first booke of Balletts to five voyces (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. XVII, Bl. $D3^v$. „XVIII. Frisch frölich last vns singen/ daß es thu klingen./ Jn diser zeit muß trauren von vns sincken/ drumb singet vnd thut trincken." Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Nr. XVIII, Bl. $D1^v$.

347 Morley: Il primo libro delle Ballette a cinque voci (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. XI, Bl. $C3^v$–$C4^r$, Str. 1.

Fa la la la.[348]	wenn jhr jn trincken thut/
	singt jhr ohn traurigheit.
	Fa la la la.[349]

Im Gegensatz dazu integrierte Haußmann im Liedsatz Nr. XIIII „Was für ein getön erschalt“ den griechischen Hirtengott Pan und Satyren in seinen Text, die in Morleys Textfassungen noch Schäfer und Nymphen waren, und konkretisierte so die Szenerie. Die refrainartigen Passagen mit der jeweils dreifachen Wiederholung des beschwörenden Ausdrucks „lirum“ übernahm Haußmann und schien sich formal am italienischen Reimschema mit dem weiten Schweifreim vom dritten zum achten Vers zu orientieren:

XIII. [Morley]	XIII. [Morley]	XIIII. [Haußmann]
Ninfe bell'è voi Pastor,	You that wont to my pipes sound,	Was für ein getön erschalt/
Ch'al mio cant'al dolce suon	daintely to tread your ground,	dort in jenem grünen Wald?
Rallegrar solete il cor.	Iolly Shepherds and Nimphs sweet.	Was mag es sein für ein klang?
Lirum lirum lirum.	Lirum lirum lirum.	Lirum lirum lirum.
Le grate voci	Here met together,	Es ist der gott Pan
Pront'è veloci,	under the wether,	die Satyri z'samm/
Col mio suon unite,	Hand in hand uniting,	wie sie heissen mit nam/
Lodando meco'Amor.	The lovely god come greet.	die halten jhrn festgang:
Lirum lirum lirum.	Lirum lirum lirum.	Lirum, lirum, lirum.
Non si puote alcun lodar.	Lo triumphing brave comes hee,	2. Pan es nicht verdriessen thut/
Che di lui non merti men	All in pomp and Maiestie,	Spilt den Satyris zu gut/
Che ciel vince, e terra e mar,	Monarch of the world and king.	Willig auff zu einem tantz:
Lirum lirum lirum.	Lirum lirum lirum.	Lirum lirum lirum.
Sente il suo foco	Let who so list him,	Sie thun drein singen/
L'infernal loco	Dare to resist him,	Hupffen vnd springen/
E foggioga ognun	Wee our voyce uniting,	Jhre zeit zubringen/
Costui ch'è senza par.	Of his high acts will Sing.	Mit allen freuden gantz:
Lirum lirum lirum.[350]	Lirum lirum lirum.[351]	Lirum, lirum, lirum.[352]

348 Morley: The first booke of Balletts to five voyces (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. XI, Bl. C3^v–C4^r, Str. 1.

349 Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Nr. XII, Bl. C1^v–C2^r, Str. 1. Hervorhebung im Original.

350 Morley: Il primo libro delle Ballette a cinque voci (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. XIII, Bl. D1^v.

351 Morley: The first booke of Balletts to five voyces (1595), Canto-Stimmbuch, Nr. XIII, Bl. D1^v.

352 Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus-Stimmbuch, Nr. XIIII, Bl. C3^v.

Rückschlüsse auf das Verhältnis zwischen den Geschlechtern bietet Haußmanns Liedsatz Nr. XVI „Ein Fräulein thett ich fragen“: Inhaltlich weit von seiner Vorlage entfernt (Morley Nr. XV „Le rose frond’è fiori“ bzw. „Those dainty Daffadillies“) beschreibt das Lied die Situation zwischen einer männlichen Sprecher-Instanz und einer Frau, die zum Entsetzen des Mannes auf seine Avancen eingeht, aufgrund seines Schreckens und seiner Reue dann aber lacht und ihre Zusage zurücknimmt – statt der topischen Konstellation eines werbenden Mannes um seine abweisende und kaltherzige Angebetete oder der treuen Geliebten wird hier ein Scherzlied geboten.

Eine Sonderstellung nimmt der die Sammlung beschließende Satz ein, Morleys Nr. XXI „Filli, morir vorei“ bzw. „Phillis, I faine wold die now“, den Haußmann in seiner Nr. XXII mit „Von dir will ich mich scheiden“ vertonte. Den Text des siebenstimmigen Dialogs übernahm Morley aus Giovanni Croces *Il secondo libro de madrigali* (1592) und vertonte ihn neu.[353] Der Liedsatz beschreibt eine Situation in bukolischer Szenerie zwischen der Schäferin Phyllis und dem Hirten Amintas: Phyllis lehnt die Liebe des Amintas zugunsten ihrer persönlichen Freiheit ab; dieser wirbt aber beharrlich weiter um seine Angebetete. Zu guter Letzt verliebt Phyllis sich doch in Amintas mithilfe von Amors Liebespfeil. Das abwechslungsreiche Dialog-Madrigal stellt Amintas’ Werben um Phyllis dar: Auf seinen Wunsch, zu sterben, weil sie ihn nicht liebt, kontert sie mit der Versicherung ihrer Liebe. Den Kuss zur Linderung der Schmerzen verweigert Phyllis, woraufhin Amintas klagt, sie wünsche seinen Tod vor Liebe. Phyllis verneint dies und verlangt sein Durchhalten, bis sie ihn erhört. Amintas beklagt nochmals ihre Grausamkeit, wiederholt seinen Wunsch zu sterben, bevor sie ihn erhören würde. Die abschließende vierzeilige Strophe singen beide gemeinsam, beschwören ihre Herzen, sich selbst nicht zu betrügen, den Schmerz auszuhalten und bis zum Ende auszuharren.

Thomas Morley hielt sich in seiner lediglich drei Jahre jüngeren Neuvertonung eng an die Vorlage von Giovanni Croce: Er übernahm die Aufteilung der sieben Stimmen in einen dreistimmigen „Choro di Filli“ (Canto, Quinto = Canto II und Alto) sowie einen vierstimmigen „Choro d’Aminta“ (Settimo = Alt II, Tenore, Sesto = Tenor II und Basso), den Modus G dorisch sowie das Metrum (Vorzeich-

353 Vgl. Giovanni Croce: Il secondo libro de madrigali a cinque voci. Venedig 1592, Nr. 22 „Filli morir vorrei. Dialogo à 7“. Zum Dialog als Wechselgesang vgl. August Langen: Dialogisches Spiel. Formen und Wandlungen des Wechselgesangs in der deutschen Dichtung (1600–1900) (Annales Universitatis Saraviensis. Reihe: Philosophische Fakultät 5). Heidelberg 1966. Langen behandelt die deutsche Dichtung und geht nur marginal auf Dialog-Lieder ein; die zahlreichen Übertragungen der italienischen Dialoge berücksichtigt er kaum.

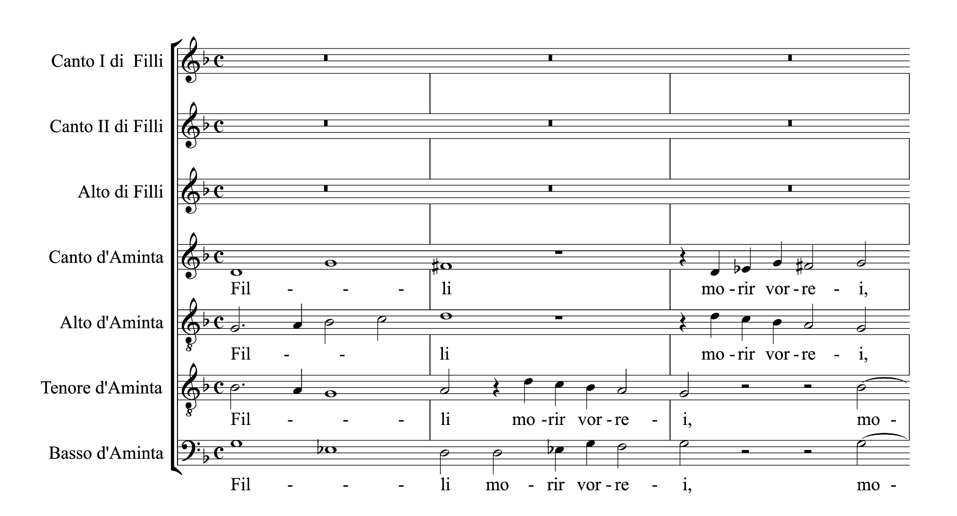
nung C) und gestaltete seinen Dialog mit einigen rhythmischen und harmonisch-melodischen Anklängen an Croce.[354]

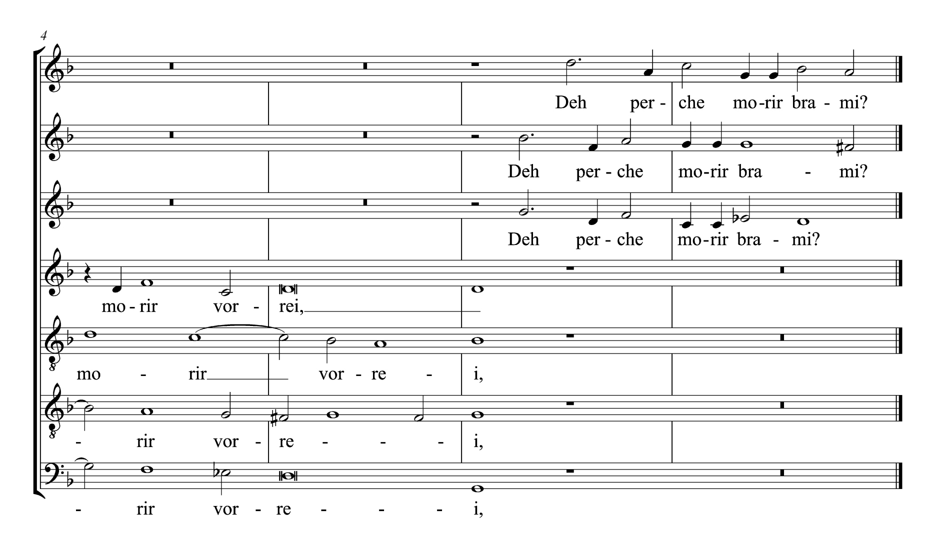
Morleys Vertonung der ersten Textzeile „Filli, morir vorrei" beginnt mit Amintas' namentlicher Anrede an die Geliebte Phyllis, musikalisch dargestellt mit einem Quartsprung aufwärts ‚d – g' und einer folgenden kleinen Sekunde abwärts auf ‚fis', begleitet von einem öffnenden Halbschluss von G nach D. Der markante Quartsprung ist nur hörbar und nicht in den Noten einer einzelnen Stimme sichtbar, wird er doch von Morley auf die beiden oberen Stimmen des Unterchors aufgeteilt: Die oberste Stimme, der Alto (Settimo), stimmt allein ein lang ausgehaltenes ‚d' an und der Tenore setzt nach einer ganzen Pause mit dem ‚g' über dem Alto und den beiden Unterstimmen ein, das er wiederum nach einer ganzen Note auf das ‚fis' führt. Rein klanglich erzeugt diese erste kurze Phrase dasselbe Hörerlebnis wie Croces Anfang, auch wenn dieser alle vier Stimmen gemeinsam beginnen und die Melodielinie linear von der obersten Stimme singen lässt. Die Melodie für den zweiten Teil der ersten Textzeile findet Morley ebenfalls bei Croce und teilt sie wieder zwischen Alto und Tenore auf, reduziert aber die harmonische Gestaltung der anderen Stimmen.[355]

Auch im zweiten Vers, Phyllis' erster Phrase, klingt Croces Vertonung mit der absteigenden Vorhaltskette (Grundakkord – Sextakkord) in den drei Oberstimmen an. Morley führt sie weiter und kadenziert auf ‚g' mit picardischer Terz ‚h' im Canto I ab, statt sie wie Croce mit einem Halbschluss auf ‚d' zu beenden. Dies lässt sich mit den unterschiedlichen Satzzeichen erklären. Croce schließt den Satz als Frage mit einem Fragezeichen ab: „Deh perche morir brami?", Morley setzt am Zeilenende ein Komma: „Deh perche morir brami,".

354 Croce gibt den Unterchor mit Canto, Alto, Tenore und Basso an. Auf die Ähnlichkeiten zwischen Croces und Morleys Versionen weist schon Kerman hin, ohne sie weiter auszuführen, vgl. ders.: The Elizabethan Madrigal, S. 140 und 190.

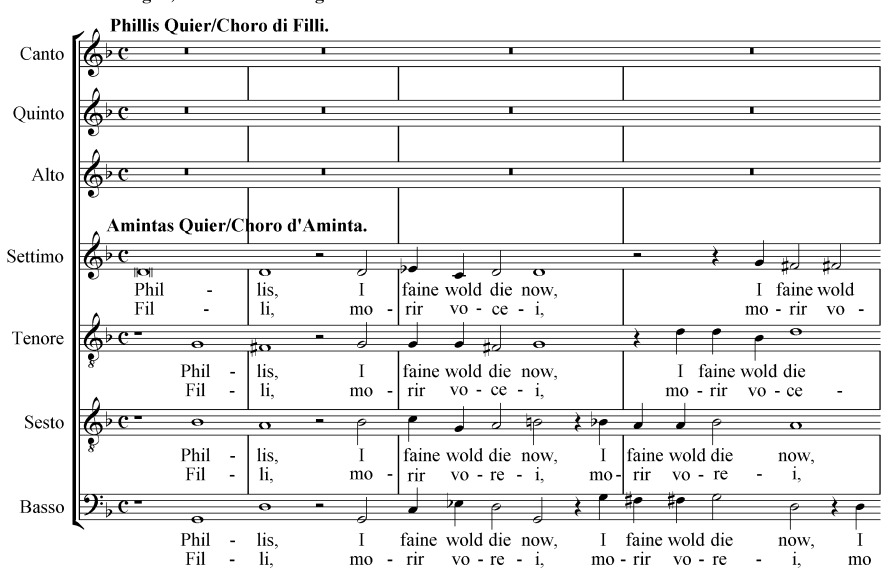
355 Morley wiederholt dieses Motiv aus aufwärtsführendem Quartsprung und fallender Sekunde ‚d – g – fis' bei der zweiten namentlichen Anrede an Phyllis im Text (V. 12), rückt dabei aber melodisch und harmonisch noch näher an Croce heran: Das Motiv liegt nun vollständig in der Alto-Stimme, der Basso schreitet von ‚g' über die erniedrigte sechste Stufe ‚es' auf das ‚d' und auch die Tenore II-Stimme (Sesto) zitiert mit ihrer Gegenbewegung abwärts ‚b– a – g' Croces Motiv wörtlich.

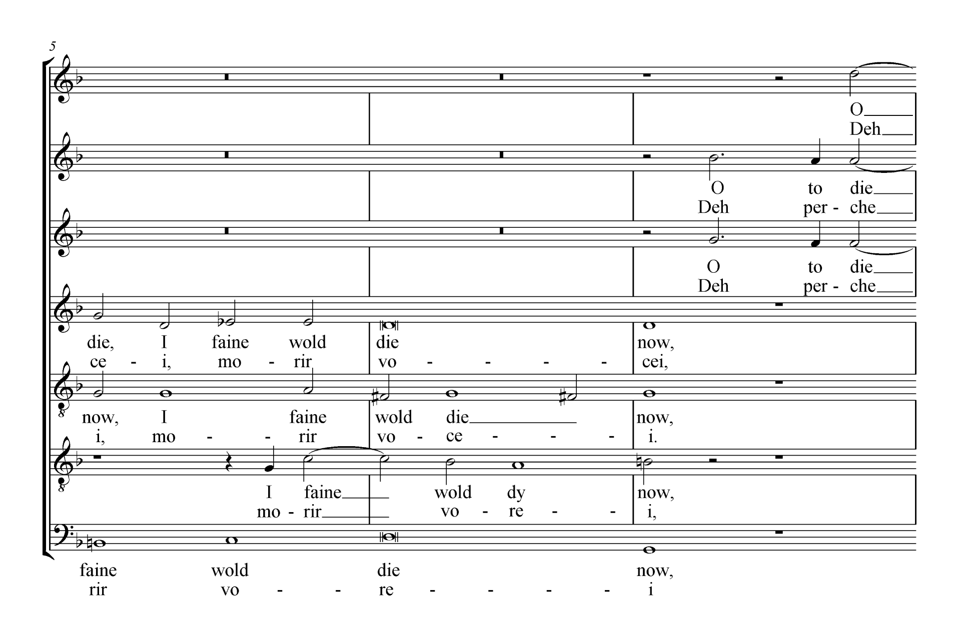


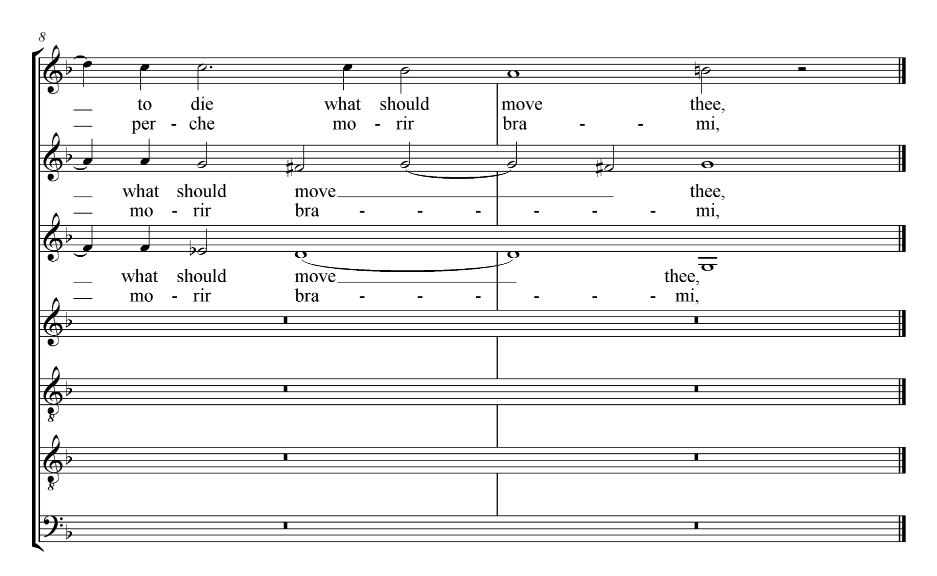


Notenbeispiel 36: Giovanni Croce: *Il secondo libro de madrigali* (1592), Nr. XXII „Filli, morir vorei“, M. 1–7.

A Dialogue, to 7. voices/Dialogo a 7 voci.







Notenbeispiel 37: Thomas Morley: *The first booke of Balletts to five voyces/Il primo libro delle Ballette a cinque voci* (1595), Nr. XXI „Phillis, I faine wold die now"/„Filli, morir vorei", M. 1–9.

In der rhythmisch-metrischen Gestaltung orientiert sich Morley ebenfalls an Croce wie beispielsweise in Phyllis' zweiter Textpassage „Fanne la prova e chiedi" (V. 5) mit einer Viertelnote, gefolgt von kurzen Achteln und einer Viertel- bzw. halben Note je nach Fortsetzung der einzelnen Stimmen. Der Metrumwechsel ins Dreiermetrum (Vorzeichnung 3) findet in beiden Vertonungen an derselben Stelle statt, an der sich die beiden Chöre zu einem siebenstimmigen Chor vereinen und die letzten vier Zeilen (V. 18–21) gemeinsam singen. Morley übernimmt hier zudem zu Beginn das harmonische Grundgerüst von Croce mit einer schlichten Kadenz in ‚g', variiert sein Fortschreiten dann aber und wechselt bereits in der Mitte von Textvers 18 wieder ins gerade Metrum zurück; nur der Ausruf „No no cor mio" steht im ‚tempus perfectum' (Croce wechselt erst nach dem vollständigen Textvers 18 zurück ins gerade Metrum). Auch in Morleys musikalischer Umsetzung der letzten Zeile „Dara fors' anchor fin a nostr'affanni" (V. 21) wird Croce zitiert: Sie wird in beiden Vertonungen zweimal vollständig wiederholt und ist überwiegend homophon-akkordisch komponiert; es gibt mehrere Stimmen, die für die Wiederholung ihre Melodien tauschen, und sie enden auf ‚g' mit picardischer Terz ‚h'.[356] Croces Satz ist insgesamt homophoner und harmonisch schlichter gestaltet

356 Croce: Bei der ersten Wiederholung liegt der Canto I über dem Canto II, in der zweiten Wiederholung umgekehrt, sodass der Canto I auf der picardischen Terz, der Canto II auf der Quinte

als Morleys Vertonung, bietet aber genügend Anregungen und Motive, die Morley in seinen dialogischen Madrigalsatz mit zahlreichen Imitationen, polyphon-kontrapunktischen Passagen und reicher Harmonik integriert und variiert.

Morley blieb für seine englische Textunterlegung sehr nah an der italienischen Vorlage und übertrug Zeile für Zeile: Deutlich sichtbar wird dies beispielsweise bei der Anrede der Angebeteten in V. 6 als „Dolce“, die Morley mit „O sweet“ übersetzt, oder auch bei der Bitte um einen Kuss in V. 9: „Ti preg’in tanta duolo,/ Donarm’un baccio solo“ wird zu „give me in my tormenting/ One kisse for my contenting“.[357] Wenige Anpassungen auf der rhythmischen Ebene der Musik zeigen die verschiedenen Wortstellungs- und Betonungskonzepte des Italienischen und des Englischen (siehe unten):

XXI. Dialogo a 7 voci.	XXI. A Dialogue to 7. voices	XXII. Dialogus à 7.
Choro di Filli. = F Choro d’Aminta. = A	Phillis Quier. = P Amintas Quier. = A	Chorus puellæ. = P Chorus Iuvenis. = I
A:	A:	I:
Filli, morir vorei.	Phillis, I faine wold die now.	Von dir will ich mich scheiden/ dein kuntschafft meiden.
F:	P:	P:
Deh perche morir brami.	O to die what should move thee?	Warum wilt mich betrüben?
A:	A:	I:
Perche so che non m’ami.	for that you doe not love mee.	Warumb wilt mich nicht lieben?
F:	P:	P:
Io t’amo, a se no’l credi	I love thee but plaine to make it,	Ich aber (kanst nicht verneinen)
Fanne la prova e chiedi.	aske what thou wilt and take it.	thu dich von hertzen meinen.
A:	A:	I:
Dolce, mia vita, vita, Se brami darm’aita; Ti preg’in tanta duolo, Donarm’un baccio solo.	O sweet then this I crave thee, since you to love will have me, give me in my tormenting One kisse for my contenting.	Fürwaar, ich zweifel sehre/ daß ich kein antwort höre/ darauff ich könnte bauen/ darff ich dir nicht vertrauen.

‚d‘ endet. Morley: In der ersten Wiederholung liegt der Canto II über dem Canto I, beide Stimmen tauschen dann für die zweite Wiederholung, sodass beim Schlussakkord der Canto I mit der Quinte ‚d‘ oben liegt; zudem tauschen die Alto I-Stimme aus dem Oberchor und der Alto II (oberste Stimme aus dem Unterchor) ihre Stimmen; die drei restlichen Unterstimmen bleiben gleich.

357 Auch die Wortwiederholung „Tempra, tempra“ (V. 19) wird in der englischen Textfassung mit dem aus derselben Wortfamilie stammenden „Temper, temper“ (V. 19) nachgeahmt.

F:	P:	P:
M'hai d'improviso colta,	This unawares doth daunt me,	Setz dir zu pfand mein leben/
Deh chied'un altra volta.	else what thou wilt I graunt thee.	ich will dich nit auffgeben.
A:	A:	I:
Ah Filli, ben diss'io	Ah Phillis, well I see then,	Ach zarte, soll ichs gleuben?
Che bram'il morir mio.	my death thy ioy will be then.	So will ich bey dir bleiben.
F:	P:	P:
Questo no no, bramo solo,	O no, I request thee,	Glaub nur, ich will dich ergetzen/
Ch'aspetti per haver gratia si degna.	to tarry but some fitter time and leasure.	in vnser lieb, das solt du spürn zu letzen.
A:	A:	I:
Io morirò di duolo,	Alas, death will arest me,	Dann wirdt mich nichts gereuen/
Prima crudel, che questa gratia vegna.	you know before I shall possesse this treasure.	was ich an dich gewendet hab für treuen.
F+A:	P+A:	P+I:
No no cor mio, no t'inganni	No no no no deere, doe not languish,	Weil nun wir beyde eins gesinnet/
Tempra, Tempr'il dolore	Temper, temper this sadnesse,	in rechter liebesflammen/
Ch'un giorn'e tost'Amore,	for time and love with gladnesse,	so helff vns Gott zusammen/
Dara fors' anchor fin a nostr'affanni.[358]	Once ere long will provide for this our anguish.[359]	denn die seenliche lieb gar schmertzlich brinnet.[360]

Valentin Haußmann übernahm die musikalische Gestaltung dieses siebenstimmigen Dialog-Madrigals vollständig und transformierte den „Choro di Filli" in einen „Chorus puellae" und den „Choro d'Amintas" in einen „Chorus Iuvenis", also einen Mädchen- und einen Jungenchor. Damit tilgte er die bukolischen Namen und das Schäfersetting, welches die Handlung in einem antiken Arkadien verortete.[361] Zwar übernimmt der Mädchenchor die Rolle der Phyllis und der Jungenchor die Passagen des Amintas, aber indem das vorgegebene Gefüge der

358 Morley: Il primo libro delle Ballette a cinque voci (1595), Canto- und Tenor-Stimmbuch, Nr. XXI, Bl. E1^{v}. Morley variiert zwei Stellen in Croces Textüberlieferung: V. 6–9 lauten bei Croce „O dolcissima vita/ Se brami d'armi aita/ donami in tanto duolo/ Ti prego un baccio solo" und V. 10f. lauten „M'hai d'improviso colta/ chiedilo un altra volta".

359 Morley: The first booke of Balletts to five voyces (1595), Canto- und Tenor-Stimmbuch, Nr. XXI, Bl. E1^{v}.

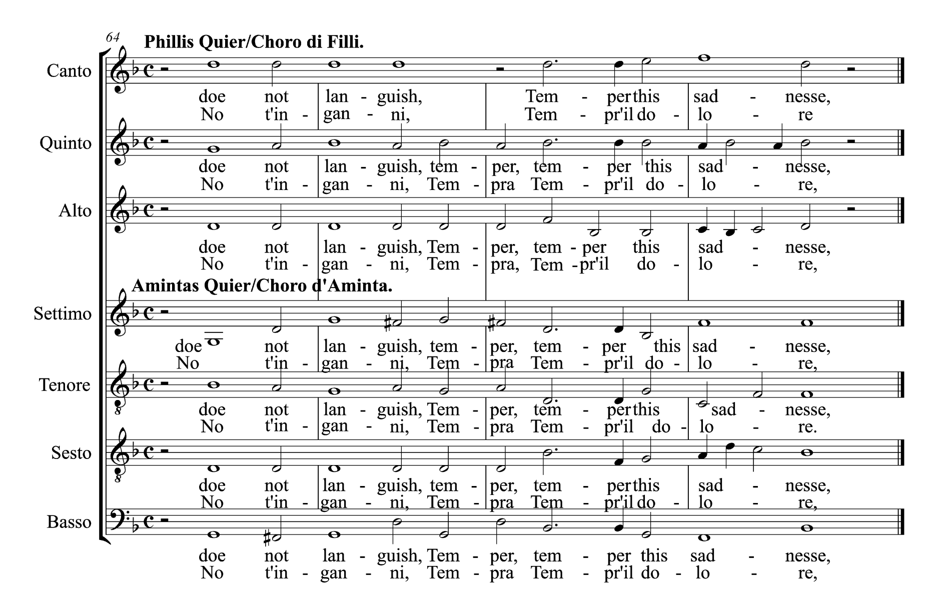
360 Haußmann: Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen (1609), Cantus- und Tenor-Stimmbuch, Nr. XXII, Bl. D3^{v}.

361 Auch die beiden namentlichen Anreden von Amintas an Phyllis strich Haußmann in V. 1 ersatzlos, in V. 12 ersetzte er sie durch die adjektivische Bezeichnung „zarte".

antiken Szenerie eliminiert wird, eröffnen sich neue Möglichkeiten für die inhaltliche Konzeption der deutschen Textunterlegung. Der nunmehr unbestimmte männliche Sprecher klagt seiner ebenso unbestimmten Angebeteten sein Leid, dass sie seine Liebe nicht erwidere, und bittet sie um Trennung. Sie versichert ihm ihre Liebe, ist sogar bereit, ihr Leben als Pfand zu setzen (V. 11f.), woraufhin er einlenkt und ihr weiterhin treu bleiben will. Von beiden gemeinsam gesungen formuliert der abschließende Vierzeiler die flehentliche Bitte an Gott, sie zu vereinen, da sie doch nun bereits „in rechter liebesflammen" (V. 20) „eins gesinnet" (V. 19) seien. Die Warnung vor der trügerischen Sehnsucht des Herzens und der Hoffnung auf Gnade und Milde im italienischen und englischen Text kontrastiert in der deutschen Textfassung mit der glücklichen Vereinigung der Liebenden in einem christlichen Rahmen. Hier werden zwei unterschiedliche Liebeskonzeptionen sichtbar: In Morleys italienischer und englischer Fassung zeigt sich das rinaszimentale Liebeskonzept, bei der die Liebe zwischen Sehnsucht und Erfüllung wechselt, was durch das offene Ende und die Mahnung zum Ausharren deutlich wird. Bei Haußmann hingegen folgt der Liebesklage die Liebesversicherung, das Erhören und die Vereinigung, verbunden mit der Bitte an Gott um seine Zustimmung – Liebe wird auf diese Weise zum einen erfüllt und zum anderen in einen christlichen Kontext gerückt.

Anhand einer Gegenüberstellung von Morleys Kompositionen mit italienischem und englischem Text sowie Haußmanns deutscher Textunterlegung lässt sich der sprachsensible und bewusste Umgang beider Bearbeiter mit dem Text zeigen. Haußmann übernimmt die formal-metrische Gestaltung der paargereimten sieben- und elfsilbigen Verse und den Paar- und den Schweifreim der letzten vierzeiligen Passage, erweitert aber die erste Zeile, eine in der italienischen und englischen Fassung dreimal wiederholte Waise, um einen ergänzenden Vers, tilgt damit eine Wiederholung und reguliert auf diese Weise die formale Anlage des Dialogs: „Filli, morir vorei/ Filli, morir vorei/ Filli, morir vorei" (V. 1) wird so zu „Von dir will ich mich scheiden/ dein kuntschafft meiden/ dein kuntschafft meiden" (V. 1f.).

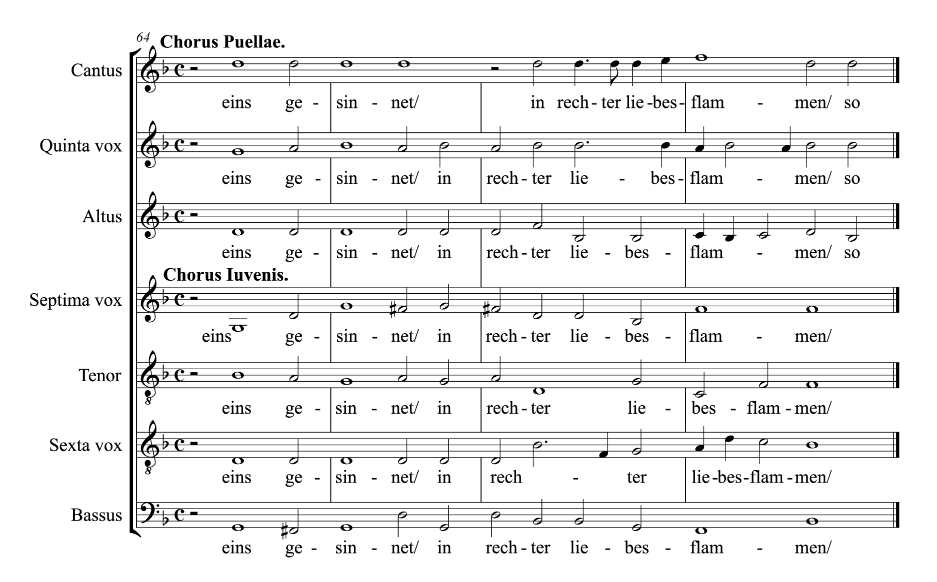
Die Unterschiede zwischen der italienischen, englischen und deutschen Version lassen sich in lexikalische, metrisch-akzentrhythmische und musikalisch-sprachästhetische Varianten gliedern. Auf der Wortebene wird dies exemplarisch am Vers „Tempra, Tempr'il dolore" (V. 19) bzw. „Temper, temper this sadnesse" (V. 19) bzw. „in rechter liebesflammen" (V. 20) sichtbar. Durch die Wiederholung des ersten Wortes „tempra" bzw. „temper" erhält Morley einen siebensilbigen Vers. Alle Stimmen außer dem Canto I wiederholen das erste Wort dieses Verses, der homorhythmisch mit zwei halben Noten, einer punktierten halben und einer Viertelnote, dann einer halben, einer ganzen und einer abschließenden halben Note vertont ist.



Notenbeispiel 38: Thomas Morley: *The first booke of Balletts to five voyces/Il primo libro delle Ballette a cinque voci* (1595), Nr. XXI „Phillis, I faine wold die now"/„Filli, morir vorei", M. 64–67.

Haußmann bildet ebenfalls einen siebensilbigen Vers nach, aber ohne Wortwiederholung, was in den sieben Stimmen zu einigen Anpassungen führt: Beispielsweise ändert die Quinta vox (= Cantus II) die rhythmische Abfolge der Notenwerte zu drei halben Noten, gefolgt von einer punktierten halben und einer Viertelnote, die ganze Note wird zu einem Quartvorhalt abgeändert (Viertel-, halbe, Viertelnote) und mit einer halben Note abgeschlossen. Damit erreicht Haußmann, dass die am stärksten betonte Silbe des Verses „lie-" von „liebesflammen" mit der punktierten Halben versehen wird.[362] Da im Cantus I die Wortwiederholung in der italienischen und englischen Textfassung entfällt, fehlen Haußmann für die deutsche Textunterlegung zwei Silben. Indem er die Notenwerte verkürzt und damit mehr Textsilben auf demselben Raum unterbringt, ändert sich klanglich nichts, aber es wird der vollständige Text gesungen: Aus der punktierten Halben mit Viertel und anschließender halber Note wird eine Halbe, eine punktierte Viertel mit Achtel und zwei anschließenden Viertelnoten (M. 66).

362 Im Bassus und in der Septima vox (= Altus II) wird die punktierte Halbe mit folgender Viertelnote angeglichen zu zwei halben Noten. Der Tenor führt die punktierte Halbe und die Viertelnote zu einer ganzen Note zusammen und teilt dafür den Bindebogen für die Silbe „do-" von „dolore" bzw. „this", um die Silben des deutschen Textes syllabisch auf die Noten zu verteilen. Ohne Änderungen werden Altus und Sexta vox (= Tenor II) beibehalten, was bei der Sexta vox in einem stark hervortretenden Melisma auf die Silbe „-ter" von „rechter" resultiert.



Notenbeispiel 39: Valentin Haußmann: *Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen* (1609), Nr. XXII „Von dir will ich mich scheiden“, M. 64–67.

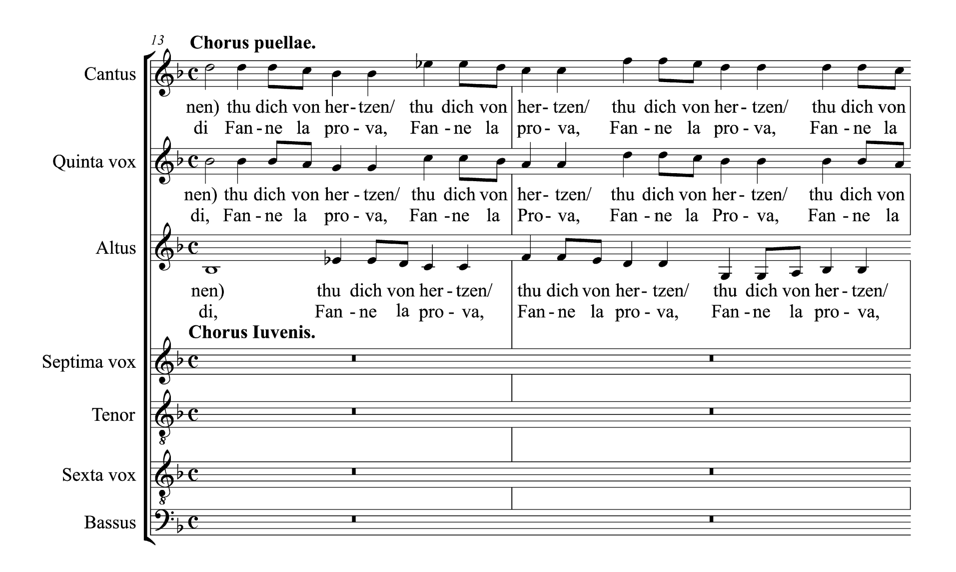
Auf der Versebene finden sich metrisch-rhythmische Varianten an den Stellen, an denen die Betonungsstrukturen innerhalb einer Zeile differieren. Veranschaulichen lässt sich dies beispielsweise am V. 5 „Fanne la prova e chiedi“, Phyllis’ zweiter Textpassage, deren erster fünfsilbiger Teil „Fanne la prova“ Morley in Canto I und Quinto (= Canto II) fünfmal, im Alto viermal wiederholen lässt (die insgesamt sieben Silben ergeben sich durch das Zusammenziehen der Silbe „-va“ von „prova“ und die nachfolgende Konjunktion „e“). Die rhythmische Gestaltung dieser Phrase besteht aus einer Viertel, zwei Achteln und zwei Viertelnoten, die den italienischen Sprachrhythmus adäquat nachzeichnen, sind doch die beiden am stärksten betonten Silben der ersten Viertelnote und der Viertel nach den beiden Achteln zugeordnet (dieses Motiv lässt sich bereits in Croces Version nachweisen). Für den entsprechenden englischen V. 5 „aske what thou wilt and take it“ ergibt sich die Versteilung nach den ersten vier Silben: „aske what thou wilt“ und die überzählige Viertelnote am Ende des musikalischen Motivs wird mit der vorausgehenden Viertelnote in eine halbe Note zusammengeführt. Morley beweist damit ein klares Bewusstsein für Versgliederungen und deren Betonungsstrukturen.

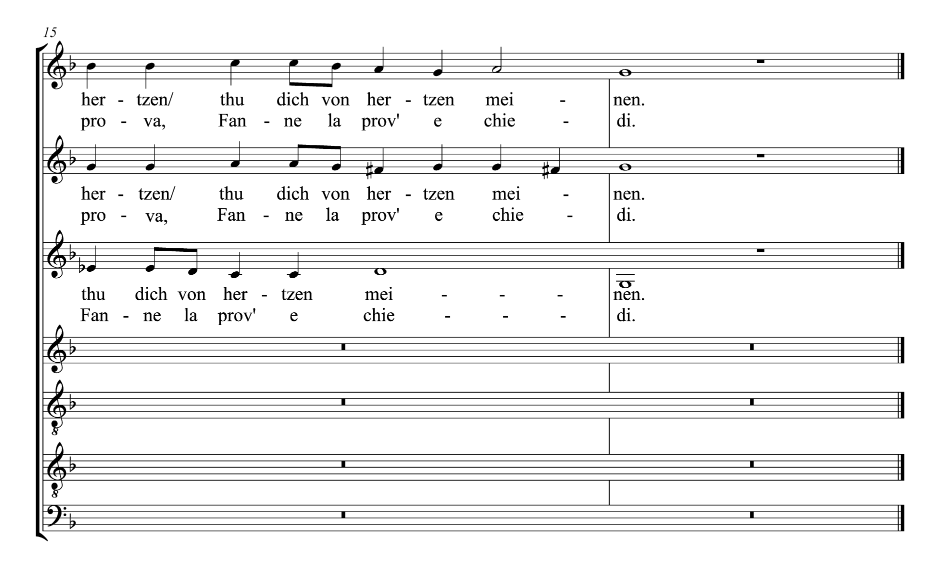
Haußmann orientiert sich für den deutschen Text „thu dich von hertzen meinen“ (V. 6) an der italienischen Textfassung und lässt die ersten fünf Silben wiederholen (M. 13–16). Obgleich die regelmäßig alternierende Struktur dieses Verses mit der betonten Viertelnote zu Beginn der musikalischen Phrase unterlaufen wird, bildet Morleys musikalische Phrase doch eine zielgerichtete Linie für Hauß-

manns deutschen Text mit den beiden auftaktig wirkenden Achtelnoten auf die Hauptsilbe „her-“ von „hertzen“. An dieser Stelle wird ebenfalls deutlich, dass Haußmann entsprechend dem Titel seiner Liedsammlung tatsächlich die italienische Fassung von Morleys Balletti verwendete, auch wenn bei anderen Liedsätzen die formale Gestaltung der deutschen Textunterlegung der englischen näher liegt, was an den Kompositionen liegen dürfte (siehe oben).



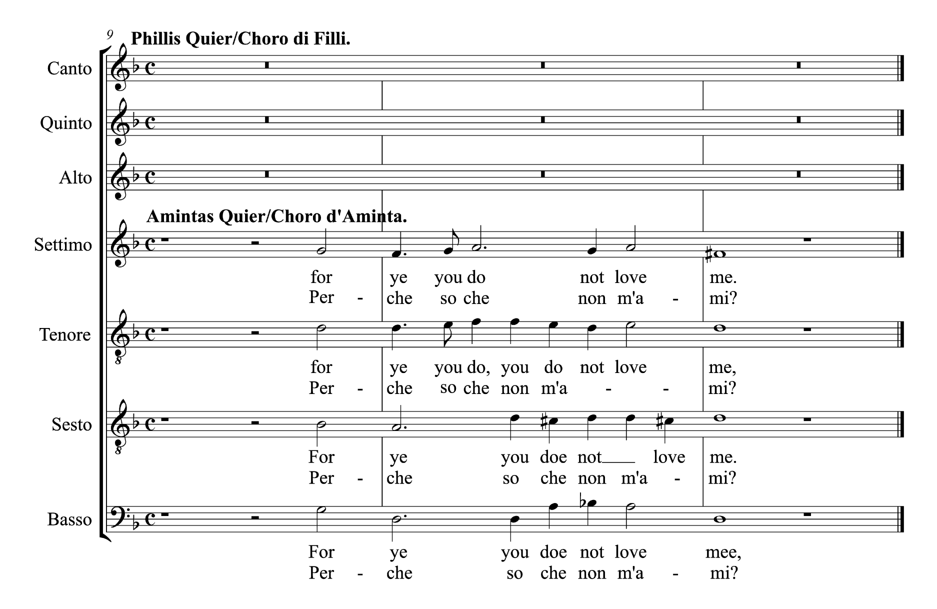
Notenbeispiel 40: Thomas Morley: *The first booke of Balletts to five voyces* (1595), Nr. XXI „Phillis, I faine wold die now“, M. 13–16.



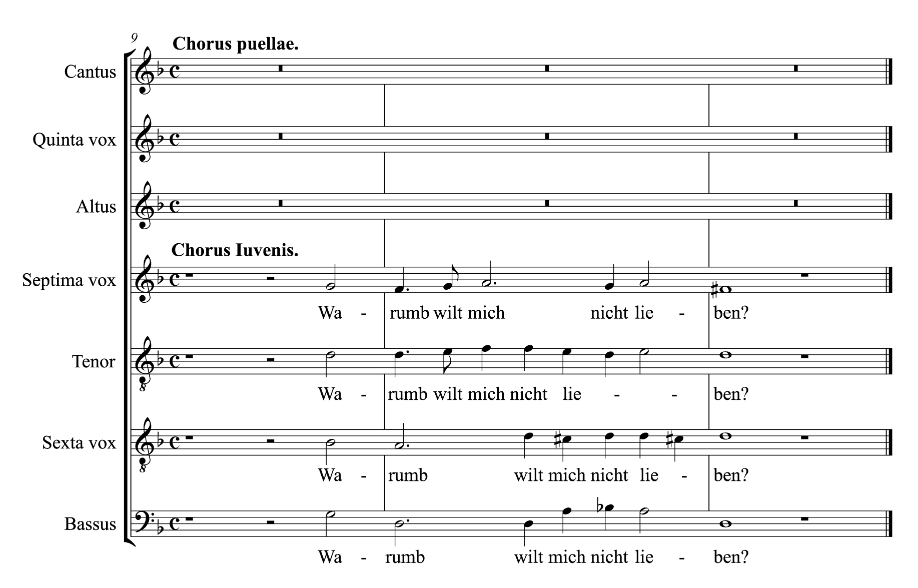


Notenbeispiel 41: Valentin Haußmann: *Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen* (1609), Nr. XXII „Von dir will ich mich scheiden“/Thomas Morley: *Il primo libro delle Ballette a cinque voci* (1595), Nr. XXI „Filli, morir vorei“, M. 13–16.

Die musikalisch-sprachästhetischen Varianten der drei Textfassungen werden exemplarisch an Amintas' zweiter Redepassage V. 3 „Perche so che non m'ami", „for that you doe not love mee" und V. 4 „Warumb wilt mich nicht lieben" anschaulich (M. 9–11). Morley gestaltet die Kadenz dieser Phrase in der italienischen Fassung mit einem Quartvorhalt ‚d – cis' in zwei zusammengebundenen Viertelnoten in der Sesto-Stimme (= Tenore II) für die betonte Silbe „m'a-" von „m'ami". Er folgt damit dem italienischen Sprachrhythmus und ordnet dem Wort „non" eine kurze Viertelnote zu. Mit dem längeren und offenen ‚a' wird auch aus musikalischer Perspektive der leicht zu singende und schön klingende Vokal hervorgehoben. In der englischen Version hingegen erhält der Vorhalt ‚d – cis' zusätzliches Gewicht durch eine Synkope: die erste Viertel ‚d' wird zu einer halben Note verlängert und exponiert damit die Silbe „not".



Notenbeispiel 42: Thomas Morley: *The first booke of Balletts to five voyces/Il primo libro delle Ballette a cinque voci* (1595), Nr. XXI „Phillis, I faine wold die now"/„Filli, morir vorei", M. 9–11.



Notenbeispiel 43: Valentin Haußmann: *Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen* (1609), Nr. XXII „Von dir will ich mich scheiden", M. 9–11.

Haußmann behält die italienische Textaufteilung bei, stellt den Zielpunkt „lieben" des ganzen Textverses heraus und trägt so zu einer runden Abphrasierung dieser Passage bei. Auch dieses musikalische Detail zeigt Morleys und Haußmanns Gespür für die Eigenheiten der unterschiedlichen Sprachen und deren angemessene Umsetzung gerade bei bereits vorhandener Musik, die mit einem neuen Text unterlegt wird. So weit Haußmann sich teilweise von seiner Vorlage inhaltlich entfernt, so nah ist er Morley in seiner Textbehandlung und lässt dieselben Phrasen und Satzteile wiederholen. Morley orientiert sich in seiner Vertonung an der Vorlage von Croce und stellt sich damit in die italienische Dialog-Tradition. Inhaltlich, formal und musikalisch ist die Verwandtschaft beider Sätze offensichtlich, und doch weist Morleys Dialog mit zahlreichen Imitationen, polyphonen Abschnitten und farbiger Harmonik kreative Neuheiten auf.

Haußmann wiederum übernimmt Morleys musikalische Umsetzung vollständig, variiert den Madrigal-Dialog aber auf der inhaltlichen Ebene. Er eignet sich das Stück an und passt es in den deutschen kulturellen Bezugsrahmen ein. Sichtbar wird dies beispielsweise in der Transformation des Dialogs zwischen Phyllis und Amintas im bukolischen Schäfersetting in eine unbestimmte Liebesklage eines Jungenchores an einen Mädchenchor wie auch in den unterschiedlichen Liebeskonzeptionen, die am Ende der Liedtexte sichtbar werden: Im italienischen und englischen Text changiert das offene Ende zwischen sehnsüchtigem Bangen

und hoffender Erwartung; die deutsche Textfassung stellt dem die glückliche Vereinigung der Liebenden gegenüber. Anhand der oben analysierten lexikalischen, metrisch-akzentrhythmischen und musikalisch-sprachästhetischen Modifikationen erweisen sich Morley und Haußmann in den drei Fassungen als äußerst sensibel für unikale Charakteristika in den drei Sprachen und gehen auf diese ein. Die Variationen finden auf der Mikroebene statt und stellen das Bewusstsein der Komponisten und Textdichter für diese sprachlichen Distinktionen unter Beweis.

Haußmanns deutsche Textunterlegungen ahmen die von Morley verwendeten Texte formal nach und erreichen auf diese Weise ein ähnlich hohes Niveau in der Sprachbehandlung und im Wort-Ton-Verhältnis im Vergleich zur Vorlage. Da es sich bei Haußmanns Balletti um Strophenlieder handelt und auch die Canzonetten in dieser Hinsicht schlicht gestaltet sind, gibt es relativ wenig musikalische Textausdeutung und Ornamentik. Formal orientiert sich Haußmann weitgehend an Morleys Textstrukturen, die durch die Beibehaltung der Musik vorgegeben sind (Verslänge, Zäsuren, Refrain); ab und zu unterlegt er die Wiederholung eines Verses bei Morley mit neuem Text, erweitert damit die deutschen Strophen und nutzt das kreative Potential innerhalb der festen Formen aus. Inhaltlich beweist Haußmann souverän seine Übersetzungskompetenzen zwischen wortgetreuen Übertragungen und freien neuen Texten.

Der Kulturtransfer aus dem italienischen Sprachraum wirkte europaweit. Formen und Inhalte wurden nicht nur im deutschsprachigen Raum implementiert, sondern auch im englischen: Der italienische Einfluss im englischen Lied führte zu einem Aufblühen der englischen Musikkultur, die durch ihre Eigentraditionen und die integrierten italienischen Elemente ein hohes Niveau erreichte.[363]

---

363 Desiderat bleiben an dieser Stelle direkte Übertragungen aus dem Englischen und Französischen in die deutschsprachige Liedkultur ohne Vermittlung durch italienische Liedsätze. Stellvertretend sei ein Beispiel skizziert: Thomas Morleys Sammlung *Canzonets, or Little Short Songs to Three Voyces* (1593) wurde 1624 von Daniel Friderici ins Deutsche übertragen: Thomae Morley Angli, Lustige vnd Artige Dreystimmige Weltliche Liedlein (1624). Friderici rekurriert bereits im Titel auf eine frühere Übertragung von Morleys Sammlung durch Johann Steinbach: *Thomae Morley Angli, Lustige vnd Artige Dreystimmige Weltliche Liedlein: Wie Sie durch Johan von Steinbach mit Teudtschen Texten vnterleget. Jtzo wiederumb auffs newe vbersehen/ vnd in besserer/ artiger vnd anmütiger Form zu drucken verordnet*. Die Sammlung Johann von Steinbachs lässt sich in Georg Draudius' *Bibliotheca librorvm* (1625) mit der Angabe von Drucker, Druckort und -jahr nachweisen: „Tricinia Thomæ Morlei Angli, *darinn dem Text/ so erstlich Englisch/ auch in Teutscher Sprach sein rechter* verborum sensus *gelassen worden*. Cassel bey Wilhelm Wessel. 1612. Rostock bey Hallervord 1624." Georg Draudius: Bibliotheca librorvm germanicorum classica. Das ist: Verzeichnuß aller vnd jeder Bücher. Frankfurt am Main 1625, S. 756. Hervorhebung im Original; der zweite Nachweis bezieht sich auf Fridericis Sammlung. Die 1612 gedruckte Sammlung von Morleys Liedsätzen mit deutschen Texten von Steinbach gilt als verloren. Friderici selbst begrün-

4.4 Zwischenbilanz

Der Wandel in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600 wurde maßgeblich durch den kulturellen Import aus dem europäischen Ausland lanciert. Die europäischen Transferprozesse spielten eine substantielle Rolle für die steten Veränderungen der deutschsprachigen Liedkultur: Dazu gehörten musikalische wie literarische Formen und Gattungen genauso wie Themen und Motive. Um diese Transformationen nachzuzeichnen, lohnt sich eine Untersuchung der formalstrukturellen wie auch der thematisch-motivischen Elemente, die aus verschiedenen europäischen Traditionen in die deutschsprachige Liedkultur integriert wurden. Die deutsche Liedkultur orientierte und bildete sich an den anderen europäischen Vokalmusiktraditionen nach dem Prinzip von ,imitatio und ,aemulatio' aus.

Dieses Kapitel widmete sich den vielfältigen Veränderungen, denen die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600 unterlag. Für die Prozesse der Übernahme, Vermittlung und Aneignung musikalischer und literarischer Elemente aus der italienischen Vokalmusik in die deutschsprachige Liedkultur wurden die Dimensionen des Kulturtransfers fruchtbar gemacht und auf die kulturellen Prozesse in der Frühen Neuzeit übertragen: Selektion, Vermittlung, Rezeption. Im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert, also in der Anfangsphase und Blütezeit italienisch geprägter Liedsätze mit deutschsprachigen Texten, waren eigene und fremde Phänomene deutlich voneinander unterscheidbar. Sie konstituierten sich wechselseitig und entwickelten sich so aufeinander zu, dass um die Mitte des 17. Jahrhunderts die verschiedenen Elemente kaum mehr voneinander zu trennen waren und eine Einheit bildeten. Reizvoll wäre an diesem Punkt, den Gedanken weiterzuverfolgen, inwiefern noch von Kulturtransferprozessen zu sprechen ist, wenn deren Grundvoraussetzung, die deutliche Unterscheidung zwischen eigen und fremd, nicht mehr gegeben ist: Handelte es sich dann nicht vielmehr um interkulturelle Ereignisse?[364] Diese Frage bleibt hier offen und erfordert eine gesonderte Untersuchung.

---

dete in seiner Widmungsrede seine überarbeitete Neuauflage mit der fehlenden Verfügbarkeit von Steinbachs offensichtlich beliebter Sammlung. Eine vergleichende Untersuchung wäre sicher aufschlussreich und erhellte die englisch-deutschen Vokalmusikbeziehungen. Für deutschsprachige Liedsammlungen, die Übertragungen aus dem Französischen darstellen, sei exemplarisch Johann Pühlers Edition von Orlando di Lassos *Liedlein* genannt, Pühler: Orlandi di Lasso, Etliche außerleßne/ kurtze/ gute geistliche vnd weltliche Liedlein mit 4. Stimmen/ so zuuor in Frantzösischer Sprach außgangen (1582). Ihre Vorlage bildet Lasso: Le premier livre de chansons à quatre parties (1564).

364 Vgl. Susanne Rode-Breymann, die diesen Gedanken im Zusammenhang mit dem Kultur- und Musikerimport durch die beiden adligen Akteurinnen Eleonora I. und II. am Habsburger Hof im

Im ersten Teil des Kapitels wurden mit Selektion und Vermittlung zwei von drei Teilprozesse des Kulturtransfers anhand der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur beleuchtet. Die Selektions- und Vermittlungsprozesse stellten sich vielfältig dar und zeigten zum einen, wie komplex die Auswahlkriterien der in die fremde Kultur zu transferierenden Phänomene sind, also aus welchen geographischen Räumen welche Gattungen zu welchem Ziel in den deutschen Sprachraum transportiert wurden. Es stellte sich heraus, dass neben Italien weitere europäische Länder wie Polen und Frankreich und im Laufe der Zeit zunehmend auch England Gegenden waren, aus denen musikalische Elemente in die deutschsprachige Liedkultur implementiert wurden. Musikalische Gattungen mit schlichten kurzen Formen und einer deutlichen Ungebundenheit von Text und Musik wurden zuerst in deutsche Liedkultur integriert und bereiteten den Weg für komplexere Formen. Die dahinter stehenden Intentionen waren neben geschmacklicher besonders auch ökonomischer Art: Gefördert, gedruckt und angeboten wurde das, was auf dem Musikmarkt gefragt war, und das war am Ende des 16. Jahrhunderts italienisch inspirierte Vokalmusik.

Zum andern konnte eruiert werden, dass die interkulturellen Vermittlungsprozesse weniger über Institutionen liefen, sondern vielmehr über die Mobilität von Musikern und Komponisten sowie über persönliche Kontakte und Netzwerke. Zahlreiche Musiker und Komponisten reisten im 16. und 17. Jahrhundert nach Italien, um dort während eines Studienaufenthaltes die italienische Musikkultur kennen zu lernen und sich anzueignen. Umgekehrt wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmend italienische Musiker und Komponisten an den Höfen im deutschsprachigen Raum engagiert und prägten dort maßgeblich die Kultur. Beide Gruppen kompilierten in ihren Kompositionen eigene und fremde Elemente und trugen zu einem Geschmackswandel in der deutschsprachigen Liedkultur bei. Auch die Vermittlung über Drucker*innen und Druckoffizinen nahm eine signifikante Rolle bei der Implementierung fremder Elemente in die deutsche Liedkultur ein. Exemplarisch wurde die Nürnberger Druckwerkstatt von Katharina Gerlach und Paul Kauffmann vorgestellt. Sie veranschaulicht, wie die öffentliche Verbreitung italienischer Musikdrucke im deutschsprachigen Raum deren Rezeption beförderte. Zugleich erwiesen sich gerade Druckereien als zentrale Institutionen, in denen Selektions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse miteinander verflochten waren und sich reziprok beeinflussten.

---

17. Jahrhundert formuliert. Ihre Frage, wie lange von Kulturtransfer zu sprechen sei und wann nicht eher Interkulturalität vorliege, bleibt ebenfalls offen, vgl. dies.: Italienische Akteurinnen des Kulturtransfers in den Norden, S. 239 und 246.

Den umfangreichen Rezeptionsprozessen in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600 war der zweite Teil des Kapitels gewidmet. Besonders die italienische Kultur spielte eine signifikante Rolle und wirkte für diese Zeit geschmacks- und stilbildend. Lange wurden in der Forschung, vor allem in der Literaturwissenschaft, die Kontinuitäten in der deutschsprachigen Liedkultur des 16. und 17. Jahrhunderts kaum wahrgenommen und immer wieder bestritten. Stattdessen standen die Dynamiken und Innovationen im Zentrum, ohne dass die reziproken Verflechtungen berücksichtigt wurden. Jedoch zeigt ein Blick in die Liedsammlungen die Bandbreite an Verbindungslinien ‚rückwärts' in die Vergangenheit und ‚vorwärts' in die Zukunft sowohl auf der Textebene als auch in der musikalischen Dimension. Anhand deutschsprachiger Übersetzungen, Übertragungen sowie Nach- und Neudichtungen von italienischen Liedsammlungen zeigen sich die Verbindungen und Verschmelzungen von ‚alt' und ‚neu', von deutschen und italienischen Traditionen.

Die Implementierungen italienischer Elemente werden in Lieddrucken sichtbar, die explizit auf fremdsprachliche Vorbilder verweisen und Übersetzungen, Übertragungen, Nachdichtungen oder vollständige Neutextierungen darstellen. Auch die zahlreichen Liedsammlungen mit impliziten Hinweisen auf ihre Vorlagen – ‚nach Art der welschen Villanellen, Canzonetten, Madrigalien' oder auch ‚nach Art der Neapolitanen' – zeigen die immense Bedeutung eines europäischen Kulturtransfers für die Liedkultur im deutschen Sprachraum um 1600. Ein Überblick und sechs Einzelstudien entfalten ein Panorama der übersetzerischen Aneignung italienischer Elemente in der deutschen Liedkultur, welches vom kreativen Spiel mit neuen Formen und Gattungen, Themen und Motiven bis zur innovativen Übersetzungspraxis mit Übertragungen, Nachdichtungen und freien Neutextierungen reicht.

Die Liedsätze von Jacob Regnart, Hans Leo Haßler und Melchior Franck rekurrieren auf keine konkrete Vorlage, spielen aber mit italienischen Formen wie Villanella, Canzonetta und Madrigal und nehmen stilistische sowie motivische Elemente auf. Diese Entwicklung ließe sich noch bis zu Johann Hermann Schein in den 1620er Jahren weiterverfolgen. Parallel dazu zeigte sich ab Mitte der 1580er Jahre eine zweite Entwicklung zu Übersetzungen und Neutextierungen konkreter italienischer Vorlagen, hier an den Liedsätzen von Abraham Ratz, Valentin Haußmann und Johannes Jeep nachgezeichnet. In Kombination mit der tabellarischen Auflistung von Übersetzungen und Nachdichtungen veranschaulichen die Analysen die Synchronizität der Entwicklungen und exponieren im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts einen deutlichen Höhepunkt für Liedsammlungen mit direkten Übersetzungen aus dem Italienischen. Prägend wirkte hier besonders Valentin Haußmann mit zahlreichen Liedsammlungen, darunter allein sieben Bände mit deutschsprachigen Übertragungen italienischer Liedsätze. Es wird deutlich, dass

in der deutschsprachigen Liedkultur um 1600 bereits zahlreiche Formen und Motive präsent sind, die Martin Opitz 1624 in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* kodifizieren sollte (vgl. Kap. 5.2.4).

Im dritten Teil des Kapitels standen trilaterale Kulturtransferprozesse zwischen Italien, England und dem deutschen Sprachraum im Mittelpunkt. Thomas Morley übernahm Ende des 16. Jahrhunderts Liedtexte aus italienischen Liedsätzen unter anderem von Giovanni Giacomo Gastoldi, übertrug sie in die englische Sprache und vertonte sie. In einer italienisch- und einer englischsprachigen Edition gab er 1595 seine Neuvertonungen heraus, die musikalisch identisch sind. Etwa fünfzehn Jahre später unterlegte Valentin Haußmann Morleys *Balletti* mit neuen deutschsprachigen Texten. Sowohl Morley für die englischen und italienischen Texte als auch Haußmann für die deutschen zeigten sich sprachsensibel für die lexikalische, metrisch-rhythmische und musikalisch-sprachästhetische Gestaltung der Texte und deren Zusammenspiel mit der Musik. Sprachliche Eigenheiten berücksichtigten beide Komponisten: Morley vertonte seine englischen Übersetzungen nach den Gesetzen der englischen Sprache und passte die Vertonungen für die italienischen Fassungen nach deren sprachlichen Charakteristika an. Haußmann wiederum nutzte das kreative Potential der vorgegebenen Formen für seine deutschen Neutextierungen, indem er Textwiederholungen Morleys mit neuem Text unterlegte, orientierte sich für die meisten Strophenformen, Verslängen und Zäsuren aber an Morley.

Inhaltlich entfernte sich bereits Morley für seine englischen Texte von den italienischen Textversionen, Haußmann ging noch weiter und textierte Morleys Liedsätze teilweise ohne Bezug zur Vorlage. Außergewöhnlich ist die Bedeutung der kulturellen Bezugsrahmen, welche die verschiedenen Liedsätze in ihren jeweiligen Liedkulturen verortete. Dies wurde am Einsatz von mythologischen Bezeichnungen und Episoden, bukolischen Settings und Referenzen deutlich. Italienische Phänomene wurden nach England vermittelt und kamen von dort wieder zurück auf den Kontinent in den deutschen Sprachraum: Somit wurden italienische und englische Elemente in die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600 implementiert und manifestieren sich auf formaler, inhaltlicher und musikalischer Ebene.

Eine Untersuchung der umfangreichen Rezeption europäischer Vokalmusik im deutschsprachigen Raum böte weite Einblicke in die kulturellen Verflechtungen auf musikalischer und literarischer Ebene. Auch die reiche volkssprachliche Übersetzungs- und Nachdichtungspraxis sowie die Aneignung fremdsprachiger (Lied-)Texte im deutschen Sprachraum würde die vielfältigen Translationsprozesse in der Renaissance und der Frühen Neuzeit ergänzend veranschaulichen. So ließe sich zeigen, dass es neben den humanistischen Antikenübersetzungen und den literarischen Übertragungen aus den europäischen Volkssprachen auch in

der Tradition der Vokalmusik Neutextierungen und Nachdichtungen gab, welche die deutschsprachige Literatur beeinflussten. Die Kulturtransferprozesse in der Frühen Neuzeit bedeuten für die deutschsprachige weltliche Liedkultur die Integration und Aneignung fremder Elemente in die eigenen kulturellen und ästhetischen Traditionen.

Die frühneuzeitliche deutschsprachige Liedkultur verband genuin deutsche mit europäischen Motiven und Formen, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorwiegend aus Italien, um 1600 auch aus anderen Ländern. Aus dem daraus folgenden thematischen und stilistischen Pluralismus eröffnete sich ein vielfältiges Tableau der deutschen Liedkultur dieser Zeit. Eigene und fremde Elemente wurden miteinander verknüpft; es entstand eine ‚neue' deutsche Tradition in der Liedkultur. Diese wirkte sich auch auf die deutschsprachige Literatur aus und bot formale, stilistische und motivische Muster und Beispiele, die im Laufe des 17. Jahrhunderts nachgeahmt, übertroffen und kodifiziert wurden. Die deutschsprachige weltliche Liedkultur veränderte sich durch vielfältige kulturelle Austausch- und Transferprozesse enorm und strahlte auf die anderen Künste, insbesondere die Literatur, aus.

5 Poetologische und musiktheoretische Konzepte zur deutschsprachigen Liedkultur um 1600

Die Komponisten deutschsprachiger weltlicher Liedsätze um 1600 zeichneten meist selbst für ihre Texte verantwortlich und orientierten ihre Vertonungen an der bestehenden Liedpraxis ihrer Zeit. Einige von ihnen reflektierten ihre Arbeitsweise und äußerten sich zu verschiedenen Aspekten ihrer Kompositionen. Dazu gehörten beispielsweise das Verhältnis von Text und Musik, musiktheoretische Phänomene wie Satztechnik und Kompositionsprinzip oder auch Form und Struktur der Texte. Gerade der letztgenannte Gesichtspunkt war im Rahmen von Übersetzungen und Neutextierungen von signifikanter Bedeutung, wurden doch zahlreiche italienische Liedsammlungen mit neuen deutschen Texten unterlegt, während die musikalischen Gestaltungen beibehalten wurden (vgl. Kap. 4). Die Texte der Liedsätze wurden nach und nach aufgewertet, sodass sich zunehmend die Musik an ihnen orientierte. Dies veranschaulicht ein Zitat aus Paul Rivanders Vorrede „An den verständigen Leser vnd *Musicum*“:

> So hab ich nach den Texten mich gerichtet/ vnd dieselben auffs best zu *applicirn*, inn schlechte vnd gleiche Melodeyen verfasset/ denn ob schon etwa ein Verß in einem Text ein Fugen gelitten/ es doch den andern Syllben zu wider gewesen: Auch da ich solche Kunst zu Fugiren inn mir befinde/ dieselbe in höhern vnnd Geistlichen sachen *adhibiren* wolte. In meinem *Dialogo*, hab ich wissentlich zwo Sexten/ in auff vnd nidersteigen nacheinander gesetzet/ welches zwar für sich kein *vitium*, doch nicht sehr gebräuchlich/ dardurch ich denn Anmuth deß Texts bezeugen wollen.[1]

1613 veröffentlichte der Ansbacher Komponist und Dichter Paul Rivander seine Liedsammlung *Prati Musici*. In der Vorrede „An den verständigen Leser vnd *Musicum*“ beschrieb er, wie er beim Komponieren seiner vokalen und instrumentalen Liedsätze vorgegangen war, und rechtfertigte damit seine Vertonungsweise. Für seine Kompositionen in den *Prati Musici* ging er von den Texten aus und versuchte, die jeweilige musikalische Form und Gestaltung dem Text anzupassen. Dabei entstanden einfache Kompositionen, die an der Canzonetta orientiert sind und subtil mit den Texten interagieren.[2] Die Wahl ungekünstelter, schlichter Vertonungen begründete Rivander mit der Beschaffenheit der Texte, da auf diese Weise

1 Paul Rivander: Prati Musici. Ander Theil/ Darinnen Newe Weltliche Gesäng. Ansbach 1613. Tenor-Stimmbuch, Vorrede „An den verständigen Leser vnd *Musicum*“, Bl. A3^v–A4^r, hier Bl. A3^v. Hervorhebungen im Original. Der erste Teil, auf den sich Rivander in der Widmungsrede bezieht und der in Österreich erschienen ist, gilt heute als verschollen, vgl. Arne Spohr: Art. „Rivander, Paul“. In: MGG^2, Personenteil 14 (2005), Sp. 208.

2 Vgl. hierzu Spohr: Art. „Rivander, Paul“, Sp. 208.

https://doi.org/10.1515/9783110735581-005

Musik und Text korrelierten. Obschon Rivander auch komplexere Satztechniken wie diejenige einer Fuge beherrschte, die er beispielsweise in der geistlichen Musik einsetzte, erschien ihm speziell die Form der Fuge für Liedsätze nicht angemessen.

Die Liedtexte verlangten folglich nach bestimmten musikalischen Formen und Gestaltungen – nicht jeder Text eignete sich für jede Kompositionsweise. Gerade komplexe Satztechniken wie die Fuge erforderten zum einen entsprechende musikalische Fähigkeiten für die Ausführung und wurden zum anderen besonders in der Kirchenmusik eingesetzt. Auch die musikalische Dimension ließ Rivander nicht außer Acht, wenn er aus musiktheoretischer Sicht die ungewöhnliche Abfolge von Sexten wirkungsästhetisch mit dem Text rechtfertigte. Diese Regeln musste ein Komponist um 1600 kennen. Rivander bewies sein Bewusstsein für diese Gepflogenheiten in den Liedsätzen und nutzte die Vorrede, um seine Kenntnisse zu zeigen und zu begründen.

Wie das Zitat veranschaulicht, lassen sich konzeptionelle Hinweise auf die Beschaffenheit von Liedern in den Paratexten der Liedsammlungen finden. Das Lied wurde zudem in den deutschsprachigen poetologischen und musiktheoretischen Schriften dieser Zeit behandelt. Meist standen Fragen nach Formen und Gattungen von Musik und Text im Zentrum, aber auch poetische Themen und Motive wurden kategorisiert und systematisiert. Die Forschung zum deutschsprachigen Lied aus dichtungstheoretischer Perspektive ist bislang recht spärlich. Neuere Studien beispielsweise von Stefanie Stockhorst und Volkhard Wels zu dichterischen Reformen und Poetiken im 17. Jahrhundert berücksichtigen immerhin teilweise die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600, bleiben aber der Literatur verhaftet.[3]

Welchen Widerhall fand die Liedpraxis nun in der Theorie im 16. und 17. Jahrhundert? Diese Fragestellung lässt sich in drei Themenkomplexe gliedern: Erstens geht es um die Kontexte und Überlieferungszeugnisse, in denen eine Auseinandersetzung mit dem Lied auf dichtungs- und musiktheoretischer Ebene stattfand. Welche Konzepte von Lied lassen sich fassen, wie verhalten sie sich zueinander? Welche Aspekte der Liedkultur wurden überhaupt thematisiert? In welchem Verhältnis befinden sich Praxis und Theorie? Zweitens stehen Bezeichnungen und Definitionen von Lied im Zentrum: Wie wurden Liedsätze benannt und was verstand man unter den Begriffen ‚Lied', ‚Gesang', ‚Carmen' und ‚Lyrica'? Wie definierte und systematisierte man sie? Welche Rolle spielt dabei die deut-

3 Vgl. Stefanie Stockhorst: Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten (Frühe Neuzeit 128). Tübingen 2008 sowie Wels: Kunstvolle Verse.

sche Sprache? Und drittens wird nach den Gemeinsamkeiten und Divergenzen der literarischen und der musikalischen Perspektive auf das Lied gefragt. Welchen Stellenwert hatte die Musik in der Literatur und vice versa? Wie verhielten sich die beiden Künste zueinander in Bezug auf das Lied? Welche Veränderungen lassen sich nachverfolgen: Zeichnen sich verschiedene Entwicklungen ab, je nachdem, ob Diskurse und Reflexionen in der Literatur oder in der Musik stattfinden?

Diesem Fragenkomplex zu poetologischen und musiktheoretischen Konzepten des deutschsprachigen Liedes um 1600 widmet sich das folgende Kapitel. Der erste Teil stellt die reziproken Verhältnisse zwischen Theorie und Praxis in der deutschen Liedkultur dar und versucht, das frühneuzeitliche Verständnis von Dichtungs- und Musiktheorie in Literatur und Musik bezogen auf das Lied zu fassen (Kap. 5.1). Ein Blick in die Poetiken, musiktheoretischen Schriften und Paratexte der Liedsammlungen illustriert, wie das Lied poetologisch und musiktheoretisch konkret verstanden wurde: Die konzeptionellen Äußerungen zum Lied in sechs Beispielen verschiedener Quellentypen werden dafür untersucht (Kap. 5.2). Der dritte Teil zeichnet anhand des Echos und unterschiedlicher Echoformen in Literatur und Musik die Verflechtungen zwischen dem Echo als Liedsatz und dem Echo als Gedicht nach und erläutert die vielfältigen Spielarten des Echos in literarischer und musikalischer Praxis und Theorie (Kap. 5.3).

5.1 Theoretische Fundierung des Liedes

Künstlerische Phänomene finden ihren Widerhall gleichermaßen in konkreten Werken und theoretischen Reflexionen. Praxis und Theorie verhalten sich komplementär zueinander; dieses Verhältnis ist dynamisch und wird immer wieder neu ausgehandelt. Im Folgenden werden die Begriffe von Praxis, Theorie, Poetik und Konzept im Zusammenhang mit der deutschsprachigen Liedkultur um 1600 untersucht. Gefragt wird danach, wie das Lied auf einer theoretischen Ebene diskutiert wurde. Nach einem kurzen Abriss über die Geschichte eines wie auch immer gearteten Lieddiskurses stehen die verschiedenen Formen der Kodifizierung des Liedes im Mittelpunkt der Untersuchung.

5.1.1 Praktiken, Musiktheorien, Poetiken, Konzepte und das deutschsprachige Lied

Im Lied begegnen sich Wort und Ton in einem intermedialen Zusammenspiel. Eine theoretische Fundierung und Reflexion des Liedes im 16. und 17. Jahrhundert

fand folglich in den beiden Künsten Literatur und Musik statt. Musiktheoretische Aspekte, poetologische Gedanken und konzeptionelle Überlegungen fanden ihren Niederschlag in schriftlichen Aussagen, die in kodifizierten Poetiken und musiktheoretischen Abhandlungen sowie normierend wirkenden Paratexten, Kompendien und lexikalischen Anhängen literarischer und musikalischer Werke zusammengestellt wurden. Inwiefern lässt sich aber von einer Theorie des Liedes sprechen?

Die Liedpraxis um 1600 wurde von kulturellen, gesellschaftlichen, sozialen und medialen Faktoren bestimmt. Diese Faktoren der Produktion, Medialität und Rezeption bildeten in ihrer Gesamtheit die Kontextualisierung des Liedes ab. Manches lässt sich heute nur rudimentär erschließen, aber die Liedsammlungen selbst veranschaulichen vielfältige Aspekte (vgl. Kap. 2). Als Theorie des Liedes wird im Folgenden die Summe aller Aussagen über deutschsprachige Liedsätze verstanden. Dies können Äußerungen zum Text sein, die überwiegend aus der Literatur stammen, aber auch Hinweise auf die musikalische Gestaltung und das Wort-Ton-Verhältnis, die mehr aus der Musik kommen.

Ein Blick ins *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft* (^{3}2007) hilft, den Begriff der Poetik zu fassen – für die frühneuzeitliche deutschsprachige Liedkultur bleibt er aber unzureichend: Weder scheint die Poetologie als erste von drei Hauptbedeutungen adäquat noch lässt sich das Lied um 1600 als Gattung bestimmen oder einem Stil zuordnen (zweite Hauptbedeutung).[4] Für die deutschsprachige Liedkultur um 1600 findet sich in den dichtungs- und musiktheoretischen Abhandlungen kein vollständiges kodifizierendes System poetischer und musi-

---

4 Erstens stellt eine Poetik die deskriptive analysierende und kategorisierende Beschäftigung mit Regeln beim Verfassen von Literatur, „im engeren Sinn von Poesie“, dar, die sich auch als Poetologie, als Theorie der Herstellung von Poetizität in Texten, bezeichnen lässt, Harald Fricke: Art. „Poetik“. In: RLW^{3}, Bd. 3 (2007), S. 100–105, hier S. 100. Die zweite Bedeutungsebene umfasst eine Poetik als Stil und Schreibweise eines Autors, eines Werks oder auch einer Gattung, ebd. Drittens beschreibt eine Poetik ein „explizit normierendes System poetischer Regeln, das in geschlossener Form [...] schriftlich niedergelegt wird und für Dichtung insgesamt oder doch für einen bestimmten Teilbereich verbindliche Geltung beansprucht, mindestens aber gute von schlechter Dichtung verläßlich zu sondern verspricht“, ebd., S. 101. Vgl. auch die Definition von Heinrich F. Plett, der eine Poetik „mit einer Kunstlehre (*ars*) zur Verfertigung von Dichtungen in den klassischen oder den modernen (*volgare*) Sprachen [gleichsetzt]. Zu dem Zweck entwirft sie ein System von Kunstregeln (*praecepta*), die sie anhand von Beispielen (*exempla*) illustriert. Eng damit verbunden ist die literarische Wertung, die anhand eines Kriterienkatalogs positiver (*virtutes*) und negativer (*vitia*) Eigenschaften die Nachahmung (*imitatio*) bestimmter literarischer Vorbilder entweder empfiehlt oder ablehnt.“ Heinrich F. Plett: Renaissance-Poetik: Zwischen Imitation und Innovation. In: Ders. (Hrsg.): Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics. Berlin/New York 1994, S. 1–20, hier S. 3. Hervorhebungen im Original.

kalischer Regeln, welches in eigenständiger Form schriftlich fixiert ist und für die verschiedenen Formen und Gattungen des Liedes gilt. Es gab keine Liedpoetik im Sinne eines einheitlichen ästhetischen Konzepts, darum erscheint auch die dritte von Harald Frickes Hauptbedeutungen einer Poetik unzulänglich für diesen Gegenstand.[5]

Die Pluralformen in den Überschriften dieses Kapitels stehen für eine fehlende abgeschlossene Poetik für das Lied. Verschiedene literarische und musikalische Quellen enthalten Hinweise und Äußerungen, die in der Summe musiktheoretische Aspekte und poetologische Überlegungen zum Lied in Form eines Mosaiks versammeln. Um dem fragmentarischen Charakter dieser unterschiedlichen Facetten des Liedes gerecht zu werden, wird darum von Konzepten des Liedes gesprochen. Dies betont neben der Offenheit zugleich die Veränderlichkeit eines Konzeptes, dem das Lied im 17. Jahrhundert unterliegt.

Um nun die poetologischen Schriften von Konzepten für das deutschsprachige weltliche Lied um 1600 zu unterscheiden, werden erstere als Poetiken bezeichnet: Eine solche stellt Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) dar. Für die Musik fehlt eine entsprechende Bezeichnung solcher Regelsysteme. Die Musiktheorie bildete sich als eigenständiges künstlerisch-wissenschaftliches Teilgebiet der Musik aus und trat erst im ausgehenden Mittelalter in Interaktion zur praktisch-ausübenden Musik. Es entstanden zunehmend Abhandlungen, die praktische und theoretische Musik verbanden. Auf diese wird rekurriert, wenn im Folgenden von musiktheoretischen Schriften die Rede ist.

Das *gros* der Äußerungen zum Lied bezieht sich auf die Faktur des Liedes. Form, Stil und Inhalt der Texte werden ebenso beschrieben wie die Gestaltung der Musik und das Wort-Ton-Verhältnis. Strophenformen, Prosodie, Reimschemata und Hinweise auf das Metrum finden sich neben Aussagen zu bestimmten Themen und Motiven, die in der deutschsprachigen Liedkultur prominent vertreten sind, sowie Bemerkungen zur sprachlichen wie inhaltlichen Gestaltung von Texten bei Übersetzungen und Nachdichtungen. Weiterhin werden die Gestaltungsmöglichkeiten und Kompositionsweisen der Musik diskutiert. Diese richten sich im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend nach dem Text, was gleichfalls thematisiert und reflektiert wird.

In der volkssprachigen Dichtung des Mittelalters und der Frühen Neuzeit wurden Aussagen zu Gattungen, formalen und stilistischen Normierungen und Dif-

5 Insofern ist es problematisch, von einer Poetik des Liedes zu sprechen und zu versuchen, sie systematisch zu betrachten, wie es Ralf Simon für die Poetik unternimmt, vgl. Ralf Simon: Poetik und Poetizität: Übersicht, historischer Abriss, Systematik. In: Ders. (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität. Berlin/Boston 2018, S. 3–57, hier S. 16f.

ferenzierungen meist in lateinischer Sprache „nur zögerlich" geäußert und bezogen sich auf die überlieferte antike lateinischsprachige Dichtung.[6] Im 16. und 17. Jahrhundert waren Poesie und Prosa Formen der Rede und fielen in den Bereich der Rhetorik.[7] Die enge Verbindung der deutschsprachigen Poetiken – als theoretischen Grundlagen von Poesie und Prosa – zur Rhetorik ist offensichtlich: Die antike Rhetorik stellte wie die antike Dichtung in der Frühen Neuzeit eine wichtige Referenz dar und bildete die Argumentationsgrundlage für die Legitimation der deutschsprachigen Literatur.[8]

Deutschsprachige Poetiken des 17. Jahrhunderts waren in Reimkunst (Reimlehre und Metrik) und Dichtkunst (Darstellung des Inhalts und dessen sprachliche Gestaltung) unterteilt.[9] Ein neuer Aspekt stellte der apologetische Gestus dar: Ziele der Poetiken sind die Aufwertung der deutschen Sprache, deren Anschlussfähigkeit an die anderen Nationalsprachen und die Gleichstellung der Dichter in der Volkssprache mit den gebildeten Gelehrten, die neulateinisch dichteten.[10] Diese Bezüge lassen sich auch bei Martin Opitz und Johann Peter Titz nachwei-

---

6 Rüdiger Zymner: Gattungspoetik. In: Ralf Simon (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität. Berlin/Boston 2018, S. 430–442, hier S. 434.

7 Vgl. Joachim Dyck: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition (Rhetorik-Forschungen 2). 3., ergänzte Auflage. Mit einer Bibliographie zur Forschung 1966–1986. Tübingen 1991 [erste Auflage 1966], S. 35.

8 Auf die deutschsprachigen Poetiken in der Frühen Neuzeit insgesamt, die Bezüge zu Rhetorik und Grammatik sowie die Abhängigkeiten von den lateinischen Poetiken wird im Folgenden ausschließlich im Zusammenhang mit der deutschsprachigen Liedkultur eingegangen. Stellvertretend sei neben den bereits zitierten Untersuchungen auf folgende Studien verwiesen: Jörg Robert: Vor der Poetik – vor den Poetiken. Humanistische Vers- und Dichtungslehre in Deutschland (1480–1520). In: Jan-Dirk Müller/Jörg Robert (Hrsg.): Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert (Pluralisierung und Autorität 11). Berlin 2007, S. 47–74; Stefan Trappen: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre (Beihefte zum Euphorion 40). Heidelberg 2001; Bernhard Asmuth: Anfänge der Poetik im deutschen Sprachraum: Mit einem Hinweis auf die von Celtis eröffnete Lebendigkeit des Schreibens. In: Heinrich F. Plett (Hrsg.): Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics. Berlin/New York 1994, S. 94–113; Rudolf Baur: Didaktik der Barockpoetik: Die deutschsprachigen Poetiken von Opitz bis Gottsched als Lehrbücher der ‚Poeterey'. Heidelberg 1982; Reiner Schmidt: Deutsche Ars Poetica. Zur Konstituierung einer deutschen Poetik aus humanistischem Geist im 17. Jahrhundert (Deutsche Studien 34). Meisenheim am Glan 1980; Renate Hildebrandt-Günther: Antike Rhetorik und deutsche literarische Theorie im 17. Jahrhundert. Marburg 1966 sowie Irene Behrens: Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 92). Halle 1940.

9 Vgl. Dyck: Ticht-Kunst, S. 27.

10 Vgl. Dyck: Ticht-Kunst, S. 14f.

sen (vgl. Kap. 5.2.4 und 5.2.6).[11] Die humanistische Dichtungsauffassung und die Rhetorik blieben für die Poetiken bis ins 18. Jahrhundert maßgeblich.

Ein signifikanter Referenzpunkt waren die *Poetices libri septem* (posthum 1561 veröffentlicht) des italienischen Humanisten und Dichters Julius Caesar Scaliger (1484–1558). Primär zielten sie auf die neulateinische Dichtung, sie prägten aber auch die volkssprachigen Dichtungen des 17. Jahrhunderts und beeinflussten die Poetikdebatte im 16. Jahrhundert europaweit.[12] In diesem Zusammenhang bot die Liedkultur aufgrund der deutschen Sprache und des Musikbezugs kaum Anknüpfungspunkte an die antiken Traditionen.

Auch musiktheoretische Abhandlungen beriefen sich lange auf antike Grundlagen, nahmen aber weniger die Kompositionen als vielmehr die religiös-philosophischen und mathematischen Perspektiven auf Tonleitern und Rhythmen in den Blick. Lange waren die theoretische und die praktisch-auszuführende Musik kaum miteinander verbunden: Die ‚musica theoretica' war als Bestandteil des Quadriviums der sieben freien Künste Gegenstand einer geisteswissenschaftlichen Beschäftigung, während die ‚musica practica' eine aktive Handlung erforderte und als ephemeres Ereignis an den Augenblick der Ausführung geknüpft war. Erst im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts entwickelten sich theoretisch fundierte Kompositionslehren, die mit der jeweiligen Musikpraxis ihrer Zeit in vielfältigem Austausch standen. Das deutschsprachige weltliche Lied wurde in diesen Abhandlungen allerdings wenig berücksichtigt, da seine Produktion und Rezeption in der alltäglichen Lebenssphäre verortet war.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde die deutschsprachige Liedkultur allmählich in poetologische und musiktheoretische Abhandlungen aufgenommen. Für die theoretische Fundierung waren die Aufwertung der weltlichen Vokalmusikpraxis und die Profilierung der deutschen Sprache und Kultur entscheidend. Mit dem zunehmend höheren Stellenwert der Vokalmusik waren musikalische Veränderungen verbunden: Stand in den komplexen polyphonen Werken die Musik im

---

11 Stefanie Stockhorst konstatiert, dass die Zielsetzungen der ersten deutschsprachigen Poetiken von Martin Opitz, Philipp von Zesen, Johann Rist und Johann Klaj keine „handwerklichen Konstruktionsanleitungen" gewesen seien, sondern dass es zunächst um „elementare Verständigungs- und Legitimierungsprobleme" wie „die soziale Aufwertung des Dichterstandes, die künstlerische Aufwertung der vernakulären Dichtung gegenüber der neulateinischen, die Feststellung und Beschreibung der poetischen Qualitäten der Muttersprache vor allem im Bereich der Prosodie und Versifikation sowie auch Fragen der Sprachreinheit und Rechtschreibung, der Morphologie, Syntax, Metrik und Stilistik im Hinblick auf eine deutsche Nationalliteratur" gegangen sei, dies.: Reformpoetik, S. 17.

12 Vgl. Dietmar Till: Poetik in der frühen Neuzeit (Italien – Frankreich – Deutschland). In: Ralf Simon (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität. Berlin/Boston 2018, S. 104–125, hier S. 116.

Vordergrund, so wandelte sich dies zu einer neuen Wertschätzung des Textes.[13] Das Prinzip ‚prima la musica, poi le parole' der sogenannten ‚prima prattica' wurde von der ‚seconda prattica' abgelöst, in der die Textverständlichkeit Vorrang hatte und durch eine monodische Kompositionsweise unterstützt wurde. Die frühere Kompositionsform ist gekennzeichnet durch Polyphonie, Kontrapunktik und ein deutliches Primat der Musik über den Text. Um 1600 experimentierte der italienische Komponist Claudio Monteverdi (1567–1643) mit einer besseren Verständlichkeit des Textes in seinen Madrigalen und etablierte dafür das Konzept der ‚seconda prattica'. Dies erreichte er mit einer Textphrasierung, die an der Wortbedeutung orientiert war, mit musikalischen und melodischen Formen, die sich nach dem Textrhythmus und der Sprachmelodie richteten, und mit der kompositorischen Gestaltung von Affekten, die eine enge Verbindung von Text und Musik zur Folge hatte.

Diese Kompositionsweise kondensierte Monteverdi aus der Auseinandersetzung mit dem italienischen Komponisten und Schriftsteller Giovanni Artusi (1540–1613), der den alten polyphonen Musikstil verteidigte und Monteverdi für dessen Neuerungen angriff. Monteverdi rechtfertigte die neue Kompositionsweise und setzte sie in seinen musiktheatralen wie auch madrigalischen Werken ein. Rasch breitete sich die ‚seconda prattica' aus und fand durch deutsche Komponisten und Musiker, die nach Italien reisten und nach einem Studienaufenthalt zurückkehrten, im deutschen Sprachraum Anwendung (zum italienisch-deutschen Kulturtransfer vgl. Kap. 4). Mit der Vorrangstellung des Textes über die Musik stiegen die Ansprüche der Komponist*innen an die Texte ihrer Werke, besonders an die formal-stilistische Gestaltung und den thematisch-motivischen Gehalt. So verfassten einige Komponist*innen die Texte für ihre Vertonungen selbst (vgl. zu den Dichterkomponist*innen Kap. 2.2.1).

Poetik und Theorie waren grundlegend für die Wettbewerbsfähigkeit der deutschen Kultur im europäischen Vergleich. Sie orientierten sich an den Autoritäten der antiken Rhetorik, Dichtungstradition und Musiktheorie wie auch an den romanischen Sprachen und Literaturen und etablierten im Laufe des 17. Jahrhunderts nach dem Prinzip von ‚imitatio' und ‚aemulatio' eine deutschsprachige Literatur, die dem europäischen Vergleich standhielt. Die Aufwertung der deutschen Literatur und Sprache um 1600 trug zu einer Integration des Liedes in die deutschsprachige Kultur bei und korrelierte mit seiner theoretischen Fun-

---

13 Vgl. zu den folgenden Ausführungen stellvertretend Johannes Menke: Kontrapunkt 2. Die Musik des Barock (Grundlagen der Musik 3). Laaber 2017; Silke Leopold: Claudio Monteverdi und seine Zeit (Große Komponisten und ihre Zeit). Laaber 2002 sowie Walther Dürr: Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle (Bärenreiter Studienbücher Musik 7). Kassel 1994.

dierung. Gleichzeitig half die Musik bei der Emanzipation der deutschen Kultur, indem musiktheoretische Abhandlungen in deutscher Sprache zur Musik erschienen: Diese Schriften thematisierten und reflektierten konkret musikalische Elemente, Gattungen und Formen im deutschsprachigen Raum und beförderten ihre Aufwertung – Literatur, Musik und die deutschsprachige Kultur insgesamt entwickelten sich in stetem reziproken Verhältnis weiter.

5.1.2 Kodifizierungen des Liedes in Paratexten, Poetiken und musiktheoretischen Abhandlungen

Die Auseinandersetzung mit dem Lied aus musiktheoretischer und poetologischer Perspektive in deutscher Sprache findet zum einen in Paratexten statt, der sogenannten Vorredenpoetik, zum anderen in dichtungs- und musiktheoretischen Schriften, also theoretisch-systematischen, normativen oder deskriptiven Texten über Literatur und Musik, die in eigenständiger Form vorliegen.[14] Dies schließt auch pädagogisch-didaktische Praxisanleitungen beispielsweise zum Singen ein, die meist einen Abschnitt zur Musiktheorie und philosophischen Fundierung der Musik enthalten. Unabhängig von Literatur und Musik gibt es diese Texte und Abhandlungen in beiden Künsten. Paratexte und dichtungs- sowie musiktheoretische Schriften werden im Folgenden kurz skizziert. Dabei wird deutlich, wie sich theoretische Schriften und paratextuelle Aussagen im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert zueinander verhalten.

Aussagen in Paratexten haben einen engen Bezug zur Praxis. Überwiegend handelt es sich um Widmungsreden, Vorreden an den Leser respektive Musiker, Gedichte, Anhänge oder Kompendien (vgl. Kap. 2.1.5), die immer wieder als Orte reflektierender Äußerungen dienen. Es gibt jedoch auch Liedsammlungen, deren Paratexte keine Hinweise auf poetologische und musiktheoretische Aspekte bieten, wohl aber Einblicke in kulturelle und gesellschaftliche Kontexte der Liedsammlungen ermöglichen (vgl. Kap. 2.3). Komponist*innen und Dichter*innen bringen in den Paratexten ihrer Lied- und Gedichtsammlungen poetologische und musiktheoretische Sachverhalte zur Sprache und äußern sich über ihre Kompositions- und Dichtungsweisen. Ausgangspunkt ihrer Bemerkungen sind die konkreten Werke, die in der jeweiligen Sammlung enthalten sind, also Liedsätze und Gedichte. Dementsprechend werden meist einzelne Aspekte thematisiert und keine umfassenden Theorien entwickelt (vgl. Kap. 5.2).

---

14 In dieser Form definiert Stefanie Stockhorst Poetik. Diese Definition lässt sich auf musiktheoretische Abhandlungen übertragen, vgl. dies.: Reformpoetik, S. 1, Anm. 1.

Vorredenpoetiken und musiktheoretische Äußerungen in Paratexten nutzten die Komponist*innen und Dichter*innen zur Erläuterung und Apologetik ihrer Vorgehensweise. Ziel war es, die eigenen Werke in der zeitgenössischen Musikpraxis zu verorten und zu legitimieren. Zugleich grenzte man sich als Angehörige*r der poetischen und musikalischen Avantgarde von einer minderwertigen Massenproduktion ab.[15] Reflektierende Aussagen werden aus der musikalischen und dichterischen Praxis abgeleitet – sie sind deskriptiv. Systematisierungen verschiedener Liedgattungen oder gar eine Definition des Liedes werden hier nicht geboten.

Neben anderen Aspekten wie dem Lob des Widmungsempfängers bzw. der Widmungsempfängerin oder der Disposition des ganzen Bandes nach bestimmten Kompositions- und Ordnungsprinzipien wurden dabei vor allem diejenigen Gesichtspunkte zur Sprache gebracht, die in irgendeiner Form ungewohnt und irritierend auf die Rezeptionsgruppen der Zeit gewirkt haben könnten:[16] Dazu zählte beispielsweise die prosodische Gestaltung der neuen Texte bei Übersetzungen, wenn eine adäquate Silbenbehandlung konträr zur worttreuen Übertragung stand (vgl. Kap. 5.2.1). Auch der Einsatz bestimmter musikalischer Motive oder eine spezielle musikalische Form wie der Bergreihen bei Melchior Franck (vgl. Kap. 4.2.2) waren in ihrer Zeit neu und konnten auf Verwunderung und Missfallen stoßen. In den paratextuellen Äußerungen von Liedsammlungen wurden folglich musikalische und sprachliche Aspekte nebeneinander verhandelt. Stefanie Stockhorst postuliert gerade die Vorreden in der Lyrik als „Paradebeispiel für die Initiierung einer deutschsprachigen Kunstdichtung insgesamt".[17] Abgesehen von dem problematischen Begriff der ‚Kunstdichtung' lässt sich diese Aussage auf die deutschsprachige Liedkultur übertragen, deren erste theoretische Grundlagen ebenfalls in den Vorreden liegen (vgl. Kap. 5.2).

Demgegenüber wird in dichtungs- und musiktheoretischen Schriften das Lied überwiegend getrennt nach den Komponenten Text und Musik behandelt. Deutschsprachige Poetiken des 17. Jahrhunderts stellten im Kern Gattungstheorien dar, weil auch die antiken Vorbilder, die humanistischen Poetiken und vor allem die Rhetorik, großen Wert auf die Einteilung der Dichtkunst legten.[18] Damit erfuhren die lateinischen wie auch die deutschsprachigen Poetiken eine Reduk-

15 Vgl. Stockhorst: Reformpoetik, S. 117.

16 Vgl. zur Auseinandersetzung mit der Disposition einer Sammlung Stockhorst: Reformpoetik, S. 133f.

17 Stockhorst: Reformpoetik, S. 105.

18 Vgl. Schanze: Zur Konstitution des Gattungskanons in der Poetik der Renaissance, S. 177.

tion gegenüber dem vollständigen Sinn des Ausdrucks ‚ars poetica'.[19] Vor allem die Dichtung, verstanden als poetische Rede in Versen, wurde in den Poetiken reflektiert und theoretisch fundiert:[20] Ihre vielfältigen Unterkategorien an antiken und rinaszimentalen Gattungen und Formen ließen sich inhaltlich oder metrisch bestimmen – hier wird wieder die Abhängigkeit von der antiken Rhetorik sichtbar (‚res' oder ‚verba'). Im Vergleich zu dramatischen Formen boten kurze poetische Werke wesentlich mehr Möglichkeiten der metrischen Variation. Zudem kristallisierte sich in den metrischen Fragen einer der zentralen Ansatzpunkte zur Neuorientierung der Volkssprache heraus: Da sich das antike Konzept der quantifizierenden Metrik nur schwer auf die deutsche Prosodie übertragen ließ, musste für die deutsche Metrik ein anderes System gefunden werden (vgl. Kap. 5.2.4). Die Ausführungen zu Stilfragen und Ausdruck (‚elocutio'), Wortbildung und Sprachreinheit nahmen den meisten Raum in den Poetiken ein. Detaillierte Vorgaben zu einzelnen Genera gab es kaum, dafür dienten Beispiele und Mustertexte zur Illustration der Regeln.[21]

Die Kategorie der ‚genera carminum', verstanden als die Arten der Lieder, basiert wesentlich „auf der formalen Kategorie des versifizierten Liedes".[22] Lieder lassen sich grob in antike und rinaszimentale Gattungen und Formen unterteilen: Zu ersteren gehört die Ode, die terminologisch unscharf alle singbaren Gattungen umfasst und synonym zum ‚Lied' verwendet wird.[23] Neue Formen, die nicht auf die Antike zurückgehen, sind beispielsweise das Sonett oder das Madrigal, beide aus der romanischen Dichtung stammend. Auch Spielformen wie Anagramme, Akrosticha oder Figurengedichte werden erwähnt, aber nicht weiter spezifiziert.[24] Es zeigt sich, dass Formen genannt und mit bestimmten metrischen Strukturen verbunden werden. Erst durch die Kodifizierung in den Poetiken werden sie zu normierten und klar definierten Gattungen.

Obschon diese Texte als Texte in Versform auf das Lied rekurrierten, wurde ihre musikalische Dimension in den Poetiken kaum reflektiert. Dabei prägte das Lied als gesungenes Gedicht die versifizierte Literatur des 17. Jahrhunderts

19 Vgl. Schanze: Zur Konstitution des Gattungskanons in der Poetik der Renaissance, S. 179.

20 Vgl. zu den folgenden Ausführungen Stockhorst: Reformpoetik, S. 44f.

21 Vgl. Stockhorst: Reformpoetik, S. 409f.

22 Stockhorst: Reformpoetik, S. 51.

23 Vgl. Stockhorst: Reformpoetik, S. 60 sowie Hans-Henrik Krummacher: Poetik und Enzyklopädie. Die Oden- und Lyriktheorie als Beispiel. In: Franz M. Eybl et al. (Hrsg.): Enzyklopädien der Frühen Neuzeit. Beiträge zu ihrer Erforschung. Tübingen 1995, S. 255–285, hier S. 259.

24 Vgl. Stockhorst: Reformpoetik, S. 93f.

maßgeblich.[25] Manche Liedgattungen, vor allem solche, die nicht zu den antiken zählten, blieben poetologisch und musiktheoretisch unberücksichtigt. Stefanie Stockhorst erklärt dies damit, dass diese Genera sich „nicht mit den poetologischen Konventionen der Zeit vereinbaren" ließen.[26] Dies trifft sicher zu, denn intermediale Formen wie das Lied stellten im Barock keine Ausnahme dar. Allerdings ist auch ihre folgende Aussage korrekt: „Für die intermedialen Formen regeln die Poetiken grundsätzlich nur den Zuständigkeitsbereich des Dichters."[27] Umgekehrt lässt sich aus Stockhorsts Formulierung schließen, dass für den musikalischen Anteil des Liedes die Komponisten verantwortlich waren. Gattungen und Formen, die zwar Text enthielten, aber primär musikalisch motiviert waren und neu in die deutschsprachige Liedkultur aufgenommen wurden, fielen somit in den Aufgabenbereich des Komponisten.

Musiktheoretische Schriften und -didaktische Anleitungen des 17. Jahrhunderts integrierten durchaus literarische Formen und Gattungen in ihre Ausführungen und Klassifikationen.[28] Für die deutschsprachigen Abhandlungen um 1600 zeigt sich, dass überwiegend rinaszimentale Formen und Gattungen definiert und reflektiert wurden, die antiken Gattungen wurden meist ausgespart. Formen aus dem romanischen Sprachraum wie das Sonett und das Madrigal besaßen eine doppelte Traditionslinie als Text- wie auch als Musikgattung und wurden als reine Texte ebenso wie in Vertonungen rezipiert. Auf diese doppelte Überlieferung verweisen die musiktheoretischen Schriften, wenn sie beispielsweise die charakteristische Textstruktur des Sonetts oder der Sestine erläutern (vgl. Kap. 5.2.3 und 5.2.5). Auch thematisch-motivische Aspekte der Liedtexte wurden diskutiert (vgl. Kap. 5.2).

---

25 Vgl. hierzu Aurnhammer/Martin: Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock, S. 334–348. Weshalb Volkhard Wels vor diesem Hintergrund die Lied- und Gedichtsammlungen des 17. Jahrhunderts von einer Geschichte der Lyrik trennt, die es erst seit dem 18. Jahrhundert gibt, und sie stattdessen einer „Geschichte der populären Liedkultur" zuordnet, erschließt sich nicht, ders.: Kunstvolle Verse, S. 323.

26 Stockhorst: Reformpoetik, S. 16.

27 Stockhorst: Reformpoetik, S. 42.

28 Vgl. stellvertretend das Themenheft von Inga Mai Groote (Hrsg.): Musiktheorie(n) im langen 16. Jahrhundert: Intentionen, Strategien, Methoden. In: Musiktheorie 31, Heft 1 (2016); dies.: Musikalische Poetik nach Melanchthon und Glarean: Zur Genese eines Interpretationsmodells. In: Archiv für Musikwissenschaft 70, Heft 3 (2013), S. 227–253 sowie dies.: Henning Dedekind und seine musikpraktischen und musikdidaktischen Werke. In: Maren Goltz/Bernhard Schrammek (Hrsg.): Johann Steurlein (1546–1613) – Amtsdiener, Komponist und Poet zwischen Tradition und Innovation. Wissenschaftliche Tagung, Meininger Museen 2013 (Ortus-Studien 15). Beeskow 2014, S. 159–170.

Somit bieten musiktheoretische und -didaktische Abhandlungen wesentlich mehr Hinweise als poetologische Schriften, um konzeptuelle Facetten des deutschsprachigen Liedes herauszuarbeiten. Auch wenn italienische Formen und Elemente um 1600 weit und breit im deutschsprachigen Raum rezipiert wurden (vgl. Kap. 3 und 4), fand so gut wie keine Übernahme in die Literatur statt: Textgattungen und -formen, die aus der Vokalmusik kamen, blieben in diesem Bereich und wurden ihr mehr oder weniger ungeachtet der Texte zuvorderst und hauptsächlich zugeordnet. Dies erklärt, warum in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts die italienischen Strophenformen in der Musik blieben, Komponist*innen ihre Texte selbst schrieben und so gut wie keine namentlich bekannten Dichter*innen Liedtexte beitrugen.

Stefanie Stockhorst belegt in ihrer Studie die These, dass Vorreden „in vielen Fällen als Ort der ergänzenden Normenbildung zwischen der oftmals lückenhaften kodifizierten Poetik und der dichterischen Praxis“ fungierten.[29] Dies trifft auch auf das deutschsprachige Lied zu. Paratextuelle Äußerungen ergänzen und erweitern Regeln und Vorschriften zum Lied, die in poetologischen sowie musiktheoretischen und -didaktischen Abhandlungen formuliert sind. Sie sind damit maßgeblich an der theoretischen Fundierung des Liedes beteiligt. Zu einer poetologisch-musiktheoretischen Konzeption des deutschsprachigen Liedes um 1600 tragen also paratextuelle Aussagen in literarischen und musikalischen Werken ebenso bei wie musiktheoretische und -didaktische sowie poetologische Schriften; Paratexte sind dabei nahezu gleichwertige Medien für die theoretische Fundierung.[30]

Während dichtungs- und musiktheoretische Schriften zunächst antike und rinaszimentale Gattungen kodifizieren und damit teilweise die Gattungen definieren, die weniger in der zeitgenössischen Liedkultur vertreten sind, reflektieren die Äußerungen aus den Paratexten direkt die Phänomene aus der Liedpraxis.[31] Und doch ergeben paratextuelle Aussagen, poetologische und musiktheoretische sowie -didaktische Abhandlungen keine „präskriptive Theorie der gebräuchlichen Genera“ in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600.[32] Es bleiben Leerstellen und Spielräume zur Gestaltung, die besonders in den Paratexten zur Sprache kommen. Exemplarisch sichtbar wird dies in der zu Beginn des Kapitels

29 Stockhorst: Reformpoetik, S. 4.

30 Stefanie Stockhorst proklamiert dies für die ganze Barockliteratur. Dieses Ergebnis lässt sich auch auf das Lied übertragen, dies.: Reformpoetik, S. 415f.

31 Vgl. für die rein literarische Normenbildung Stockhorst: Reformpoetik, S. 420f.

32 Stefanie Stockhorst bezieht sich in diesem Zitat ausschließlich auf die Literatur, dies.: Reformpoetik, S. 419.

vorgestellten Vorrede von Paul Rivander, der zum einen sich selbst als aktiv handelnde Person inszeniert, indem er sich mehrfach in der ersten Person Singular nennt, und zum anderen die musikalische Faktur des Dialogliedes bewusst mit ungewöhnlichen Phrasen ausgestaltet:

> In meinem *Dialogo*, hab ich wissentlich zwo Sexten/ in auff vnd nidersteigen nacheinander gesetzet/ welches zwar für sich kein *vitium*, doch nicht sehr gebräuchlich/ dardurch ich denn Anmuth deß Texts bezeugen wollen.[33]

Rivander betont seine Eigenständigkeit und seine kompositorischen Freiheiten für seine Liedsätze.[34] Für die deutsche Liedkultur gilt in besonderem Maße, dass nicht die Regel, sondern die Abweichung den Charakter der Liedkunst um 1600 bestimmt – Stefanie Stockhorst spricht von „erstaunliche[n] Gestaltungsfreiräume[n]", Jörg Wesche von „literarische[r] Diversität", welche den Komponisten und Dichtern Möglichkeiten zu eigener Akzentsetzung bieten.[35] Trotz oder vielleicht gerade wegen allen Ordnungsdenkens in der Frühen Neuzeit in vielen Bereichen des Lebens, auch in Literatur und Musik,[36] entfaltet sich in den Künsten eine Vielfalt, die mit Harald Fricke als ‚Poetik der Abweichung' begriffen werden kann und sich in einem enormen Gestaltungspotenzial äußert.[37] Vor diesem Hintergrund lässt sich gerade das deutschsprachige weltliche Lied als poetisch-musikalischer Spielraum charakterisieren.[38]

‚Lied' als Begriff und ‚Lied' als eigene Gattung werden in den verschiedenen Formen der Kodifizierung nicht verhandelt. Auch das intermediale Zusammen-

33 Rivander: Prati Musici. Ander Theil/ Darinnen Newe Weltliche Gesäng (1613), Tenor-Stimmbuch, Vorrede „An den verständigen Leser vnd *Musicum*", Bl. A3^{v}. Hervorhebungen im Original.

34 Stefanie Stockhorst beschreibt dieses Phänomen auch für literarische Vorreden, dies.: Reformpoetik, S. 422.

35 Stockhorst: Reformpoetik, S. 15 sowie Jörg Wesche: Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit (Studien zur deutschen Literatur 173). Tübingen 2004.

36 Vgl. die noch immer grundlegende Studie von Erich Trunz: Weltbild und Dichtung im deutschen Barock. In: Richard Alewyn et al. (Hrsg.): Aus der Welt des Barock. Stuttgart 1957, S. 1–35.

37 Vgl. Harald Fricke: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München 1981. Wie bereits Jörg Wesche ausführt, entstand in der Folge von Frickes Publikation eine literaturwissenschaftliche Fachkontroverse, die hier nicht diskutiert wird. Wesches Studie folgend wird Frickes Totalitätsanspruch zurückgewiesen, weshalb bewusst die frühe Fassung des Konzepts von 1981 zitiert wird, vgl. Wesche: Literarische Diversität, S. 67 und S. 69, Anm. 224.

38 Jörg Wesche spricht für die deutschsprachige Dichtung des 17. Jahrhunderts von „poetische[n] Spielräume[n] und literarische[m] Spiel", ders.: Literarische Diversität, S. 85.

spiel von Text und Musik im Lied aus einer normierenden Perspektive wird wenig erörtert. Ein poetologisch-musiktheoretisches Konzept im Sinne eines explizit normierenden Systems mit schriftlich formulierten Regeln in geschlossener Form, welches Geltung für ein bestimmtes Korpus an Werken beansprucht und dieses bewertet, gibt es für das Lied im 17. Jahrhundert nicht. Erst 1752 veröffentlicht der Berliner Komponist und Musikschriftsteller Christian Gottfried Krause (1719–1770) die erste deutschsprachige liedästhetische Schrift *Von der musikalischen Poesie*, in der er ein umfassendes Programm des Liedes darlegt.[39] Es gibt um 1600 aber Aussagen zur musikalischen Faktur von Liedern, also zur Besetzung, Satztechnik, Harmonik, Melodik und Rhythmik. Teilweise werden diese Hinweise auch indirekt in Form einer Rechtfertigung für die Schlichtheit der Liedsätze formuliert. Weiterhin gibt es Bemerkungen zur formalen Struktur der Lieder, der Gliederung in Abschnitte, die teilweise wiederholt werden, zur Abwechslung aber neu textiert sind. Und drittens werden Äußerungen über die Texte und die Art und Weise der Textunterlegung von Musik geboten. Letztere gelten überwiegend für Übersetzungen, Übertragungen, Nachdichtungen und Neutextierungen fremdsprachiger Vorlagen: Diese behandeln zum einen Fragen der Übersetzungstechnik, also beispielsweise die Relation des neuen Textes sowie die formale und/oder inhaltliche Nähe zur Vorlage, zum anderen geht es um lexikalische, grammatikalische und prosodische Fragen auf Silben- und Versebene.

Damit zeigt sich, dass die theoretische Fundierung des deutschsprachigen weltlichen Liedes aus der Praxis abgeleitet wurde. Gerade dem Lied war und ist eine musikalische Dimension inhärent: Dies gilt für eine direkte Umsetzung in Noten wie auch für ein Gedicht, welches wirkungsästhetisch als liedhaft und singbar intendiert ist. Um 1600 lässt sich Singbarkeit aus der Liedpraxis erschließen, da eine musikalische Realisierung mitgedacht wurde, ganz gleich, ob sie tatsächlich stattfand oder nicht.

Die deutschsprachige weltliche Liedpraxis um 1600 spiegelt sich in ihrer theoretischen Fundierung. Diese setzt sich aus verschiedenen Aussagen, Regeln und Hinweisen zusammen, die sich in diversen poetologischen, musiktheoretischen und -didaktischen Schriften wie auch in den Paratexten zu Lied- und Gedichtsammlungen finden. Die Vielfalt der Quellen für konzeptionelle Aussagen zum Lied ergibt sich aus den beiden Künsten Literatur und Musik. Dadurch lassen sich zwei Traditionslinien für die theoretische Fundierung des Liedes nachzeichnen.

---

39 Christian Gottfried Krause: Von der musikalischen Poesie. Berlin 1752. Vgl. auch Karsten Mackensen: Art. „Krause“. In: MGG², Personenteil 10 (2003), Sp. 629–632.

Deutschsprachige musiktheoretische und -didaktische Abhandlungen sowie paratextuelle Aussagen in den Liedsammlungen ermöglichen Ende des 16. Jahrhunderts zuvorderst den Blick auf die musikalische Gestaltung sowie die adäquate Vertonung je nach Beschaffenheit des Textes. Beide Textsorten werden enorm von der Liedpraxis geprägt, was sich daran zeigt, dass Komponisten ihre Vorgehensweise reflektieren und rechtfertigen und dafür von der konkreten Beobachtung ihrer eigenen Werke ausgehen. Sie schaffen sich kompositorische Freiräume und nutzen diese für individuelle Akzentuierungen in den Liedsätzen. Besonders die Paratexte bieten Aufschluss zu diesen Abweichungen und Diversitäten. Sie erlauben aber auch Einblicke in Fragen der Übersetzungs- und Neutextierungspraxis, die gerade um 1600 signifikant für das deutschsprachige Lied sind, werden doch zahlreiche italienische Liedsätze mit deutschen Texten unterlegt. Erörterungen dieser Art finden ihren Niederschlag meist in Vorreden.

Ab den 1620er Jahren zeigen sich hingegen deutschsprachige Poetiken sowie paratextuelle Äußerungen in Gedichtsammlungen ohne Noten klar von humanistischen Poetiken und der antiken Rhetorik beeinflusst. Dies wird sichtbar in den Aussagen und Regeln für das Lied, die sich überwiegend in die rhetorischen Kategorien ‚res' und ‚verba' gliedern, also den Themen und Motiven sowie der Art und Weise der Darstellung. Die musikalische Dimension des Liedes tritt in den literarischen Quellen zurück und wird wenig berücksichtigt. Dieser Sachverhalt korreliert mit der Funktion der Poetiken in deutscher Sprache zu Beginn des 17. Jahrhunderts: Sie kodifizieren Gattungen und Formen sowie deren sprachliche Gestaltung und formale Struktur als grundlegenden Beitrag zur Aufwertung und Konstitution einer deutschen Sprache und Literatur, die konkurrenzfähig zu den avancierten europäischen Nachbarkulturen sein sollen. Damit bieten die literarischen Quellen gattungspoetologische Gesichtspunkte sowie Hinweise zur Gestaltung der Machart für das deutschsprachige Lied.

Systematisierungsansätze finden sich in poetologischen sowie in musiktheoretischen Äußerungen, die sich überwiegend auf die verschiedenen Liedgattungen und -formen beziehen. Eine einheitliche oder übereinstimmende Klassifizierung gibt es nicht, aber im Laufe des 17. Jahrhunderts wird das Lied von anderen vokalmusikalischen sowie literarischen Formen abgegrenzt. Diese Trennungen wiederum laufen in Literatur und Musik parallel und sind jeweils mit einer Abwertung des Liedes verbunden – die jeweils rein literarischen und rein musikalischen Formen werden hingegen aufgewertet.

Die deutschsprachige weltliche Liedkultur unterlag um 1600 einem tiefgreifenden Wandel, der sich neben der Liedpraxis auch auf die poetologischen und musiktheoretischen Aspekte des Liedes auswirkte. Literarische Aspekte des Liedes begegnen musikalischen, beeinflussen diese und nehmen Anregungen der je-

weils anderen Kunst auf. Zusammen ergeben die verschiedenen konzeptionellen Aussagen zum deutschen Lied aber kein formal geschlossenes Regelsystem, das verbindliche Geltung für die gesamte Liedkultur beansprucht. Dies liegt zum einen an der Intermedialität des Gegenstandes: Literatur und Musik definieren und akzentuieren unterschiedliche Facetten des Liedes. Und zum anderen gibt es das deutschsprachige Lied als solches nicht. Strukturen, Themen und musikalische Gestaltungsweisen sind so vielfältig, dass von einem einheitlichen Phänomen nicht die Rede sein kann.

5.2 Poetologische Schriften und musiktheoretische Äußerungen zum deutschsprachigen Lied

Obwohl sich eine deutschsprachige „explizite Liedtheorie"[40] im Sinne eines erklärenden Regelsystems für das Lied bis Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nachweisen lässt, bieten paratextuelle Aussagen in Liedsammlungen Hinweise auf Intention, Faktur und Inhalt der enthaltenen Liedsätze (vgl. Kap. 2.1.5). Diese Form von Vorredenpoetik und Vorredentheorie ermöglichte es dem*der jeweiligen Komponist*in, Herausgeber*in, Verleger*in oder Drucker*in, eine Publikation zu apologetisieren, an bestimmte Traditionen anzuknüpfen (humanistisch, literarisch, musikalisch etc.), Intentionen zu erläutern und die Rezeption des Sammlungsinhaltes zu lenken.[41] Im 16. und 17. Jahrhundert gab es unzählige und vielfältige Bemerkungen zum Lied, viele in lateinischer Sprache.

Um die interdisziplinäre Anlage der vorliegenden Studie an dieser Stelle zu betonen, werden deutschsprachige liedtheoretische Aussagen aus musiktheoretischen und musikpraktischen sowie literarischen Werken chronologisch vorgestellt.[42] Zwei Vorreden aus Liedsammlungen, eine Auflistung musikalischer Termini, eine musiktheoretische Schrift sowie zwei Poetiken veranschaulichen das Tableau liedtheoretischer Äußerungen.

Im folgenden werden die Vorreden von Cesare de Zacharia in seinen *Soave et dilettevole canzonette […]. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein* (1590) und von

40 Jost: Art. „Lied", Sp. 1264.

41 Vgl. Burkhard Moennighoff: Art. „Vorwort". In: RLW[3], Bd. 3 (2007), S. 809–812, hier S. 809f.

42 Auswahl, Analyse und Interpretation der folgenden sechs Beispiele können lediglich exemplarisch und ausschnitthaft sein, wäre doch eine eigene Untersuchung zu lateinischen und deutschsprachigen musiktheoretischen Schriften sowie musikpraktischen Anleitungen notwendig. Für die Poetiken sei stellvertretend auf die Studien von Stefanie Stockhorst und Volkhard Wels verwiesen, vgl. Stockhorst: Reformpoetik sowie Wels: Kunstvolle Verse.

Abraham Ratz im ersten Teil seiner *Threni amorvm* (1595) untersucht. Es schließen sich der dritte Band der musiktheoretischen Abhandlung *Syntagma musicum* (1619) von Michael Praetorius und Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) an, gefolgt von einem *Appendix* zur *Isagoge artis musicae* (1632) von Johannes Christoph Demantius, einem alphabetischen Musikwörterbuch musikalischer Termini griechischer, lateinischer und italienischer Herkunft mit Erklärungen. Mit Johann Peter Titz' *Zwey Büchern Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* (1642) wird nach Opitz' *Poeterey* noch eine zweite Poetik in den Blick genommen. Dabei wird deutlich, dass die Begriffe ‚Lied', ‚Gesang' und ‚Lyrik' wenig differenziert werden; im Vordergrund stehen vielmehr die Faktur des Liedtextes, die Prosodie und die musikalische Gestaltung. Zudem zeigt sich, dass liedtheoretische Aussagen in deutscher Sprache zuerst in Paratexten von Liedsammlungen und musiktheoretischen Schriften zu finden sind; erst mit der vierten und der sechsten Schrift werden musiktheoretische und poetologische Überlegungen zum Lied in der Literatur angestellt.

5.2.1 Cesare de Zacharia: *Soave et dilettevole canzonette [...]. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein* (1590)

Der italienische Komponist und Übersetzer Cesare de Zacharia stammte nach eigener Aussage aus Cremona.[43] Eine auf das Jahr 1590 datierte Widmung verweist auf den Aufenthaltsort München, vier Jahre später war Zacharia in Scheer an der Donau vermutlich bei Fürst Heinrich von Fürstenberg angestellt. 1596/97 lässt er sich als Kapellmeister Graf Eitel Friedrichs IV. am Hohenzollernhof in Hechingen nachweisen. Seine vierstimmigen *Soave et dilettevole canzonette a quattro voci. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein/ mit vier Stimmen* (München 1590) imponieren als eine von sehr wenigen – heute noch überlieferten – bilingualen Liedsammlungen: Die 21 Liedsätze zum Thema Liebe in allen Facetten sind jeweils mit einem italienischen und einem deutschen Text versehen (vgl. Kap. 4.2.1). Die inhaltlich identischen Paratexte zu dieser Liedsammlung umfassen das Titelblatt, eine Widmung und eine Leservorrede, jeweils zweisprachig auf Italienisch und auf Deutsch, sowie eine lateinische Abhandlung über die Bedeutung der Musik für die Welt mit Verweisen auf die Mythologie (Orpheus), das Christentum (David) und die Antike (Alexander der Große). Am Ende der Sammlung ist das wiederum

43 Vgl. für die biographischen Angaben Schriftleiter (Johannes Günther Kraner): Art. „Zacharia". In: MGG^2, Personenteil 17 (2007), Sp. 1291–1292, hier Sp. 1291.

zweisprachige Register mit Angabe der italienischen und der deutschen Incipits abgedruckt.

In der Forschung ist diese Liedsammlung aufgrund ihrer bilingualen Texte und ihrer Vorrede „Benigno Lettore“ bzw. „Günstiger Leser“ beachtet worden. Cesare de Zacharia begründet hier seine zweisprachigen Texte und legt seine Überlegungen zur Übersetzungspraxis knapp dar.[44] Die Leservorrede zeigt, dass wie so oft die deutschsprachigen Texte für diejenigen Rezipient*innen gedacht sind, die der italienischen Sprache nicht mächtig sind:

> Es soll dich nit wunder vnd frembdt nemen/ das dise Jtalianische Liedlein in Teutsche Reymen gebracht sind/ Dann solches allein darumb geschehen/ damit den jenigen/ so der Jtalianischen Sprach vnerfaren/ vnd diesen Gesängen Jnnhalt zu wissen begeren/ gedienet vnnd geholffen würde.[45]

Indem Zacharia die italienischen Liedtexte übersetzte und die deutschen Texte ebenfalls abdruckte, ermöglichte er diesen Personen die vollständige Rezeption der Liedsätze, die auch das Verständnis der Texte einschloss. Er stellt sein klares Bewusstsein für die sprachlich-stilistischen Unterschiede und die divergenten „lyrischen Traditionen“[46] unter Beweis, wenn er formuliert:

> Damit aber die teutschen Wort auch vnder die Noten künden gesungen werden/ hat man/ nit mehr oder weniger Sylben in die Reymen wöllen setzen/ dann souil die Jtalianischen in sich begreiffen/ Darumb auch nit wol müglich gewesen (nach der lehr Horatij, der da sagt: *Nec verbum verbo curabit reddere fidus interpres*) die Regulen der Teutschen *Prosodia* zu *obseruiren*, wie dann denen wol bewüst/ so in beyden diesen sprachen erfahren seyn.[47]

---

44 Vgl. exemplarisch Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied, hier S. 62–65 und 90–100; Dürr: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied, S. 87–91; Alfred Noe: Cesare Zacharias [sic] zweisprachige Canzonetten-Sammlung von 1590. In: Norbert Bachleitner/Alfred Noe/Hans-Gert Roloff (Hrsg.): Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur (Chloe. Beihefte zum Daphnis 26). Amsterdam et al. 1997, S. 211–232 sowie Scheitler: Melodien und Gattungen anderer Nationen, S. 195f.

45 Zacharia: Soave et dilettevole canzonette […]. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein (1590), Discant-Stimmbuch, Vorrede an den Leser, Bl. A4^{v}. Die entsprechende italienische Stelle lautet wie folgt: „Non si mara uigiliar’ che queste Canzonette Italiane siano tradutte in Rime Alemane, che à d’altro non è fatto se non per quelle persone, che non sono inteligenti de la Lingua Italiana, & che hauerebbeno acaro intendere il sentimento d’esse.“ Bl. A4^{r}.

46 Noe: Cesare Zacharias [sic] zweisprachige Canzonetten-Sammlung von 1590, S. 217.

47 Zacharia: Soave et dilettevole canzonette […]. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein (1590), Discant-Stimmbuch, Vorrede an den Leser, Bl. A4^{v}. In der italienischen Version: „Et acciò anco si poscia aplicare’tal parole Alemane’ sotto le Note, è stato constretto di non obseruare’ più silabe di quello che nelli versi Italiani sono, essendo imposibile (si’ come dice’oratio, Nec verbum verbo

Zacharias Ziel war es nicht, adäquate wohlformulierte und regelgerechte Verse zu produzieren, weshalb er auch die deutsche Prosodie nicht beachtete. Er beabsichtigte vielmehr eine Erweiterung der Rezeptionsmöglichkeiten für seine Liedsammlung und nutzte diese Begründung apologetisch für die offensichtlichen sprachlich-stilistischen Divergenzen zwischen dem italienischen und dem deutschen Text. Zugunsten der inhaltlichen Texttreue und der Beibehaltung der musikalischen Gestaltung verzichtete der Komponist auf die Regeln der deutschen Prosodie. Die bereits vorhandene Musik wurde mit dem deutschen Text unterlegt, der sich eng an den italienischen Text der Vorlage hält. Mit den Noten waren die Metrik, die Rhythmik und vor allem die Silbenzahl des Textes vorgegeben. Der deutsche Text durfte nicht mehr oder weniger Silben pro Vers enthalten, um auf die Noten zu passen, sondern musste genau der vorgegebenen Länge des italienischen Verses entsprechen. Zacharia rechtfertigte damit die fehlende Entsprechung zwischen den Regeln der deutschen und der italienischen Prosodie, was denjenigen auffallen würde, die beide Sprachen beherrschten.

Damit war kein Primat der Musik über den Text intendiert: Die Beachtung der stilistisch-sprachlichen Gegebenheiten und literarischen Traditionen der italienischen Ausgangssprache begründete Zacharia mit einem Zitat von Horaz aus dessen *ars poetica*: „Nec verbum verbo curabit reddere fidus interpres".[48] Horaz plädiert hier für eine freie Übertragung des zu übersetzenden Textes durch den zuverlässigen Übersetzer („fidus interpres") und nicht für eine Wort-für-Wort-Übersetzung.[49] Genau diese Maßgabe, sich beim Übersetzen an den metrischen und prosodischen Gepflogenheiten der deutschen Sprache als Zielsprache zu orientieren, befolgte Zacharia nicht: Die Prämisse lässt sich zwar auf der reinen Textebene (reduziert um den Aspekt der Musik) anwenden, aber mit der Musik sind sprachlich-stilistische Parameter für den deutschen Text vorgegeben, die der Komponist einhalten musste. Zacharia war sich dieser übersetzerischen Unzulänglichkeiten bewusst, rechtfertigte sie aber mit dem Verweis auf die Noten und die Wirkungsästhetik.

---

curabit reddere fidus interpres) di obseruare le regule che sono nella Poesia Alemana, & si come sano quelli ch' in ambe le Lingue inteligenti sono." Bl. A4[r]. Hervorhebungen im Original.

48 Zacharia: Soave et dilettevole canzonette […]. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein (1590), Discant-Stimmbuch, Vorrede an den Leser, Bl. A4[v]. Quintus Horatius Flaccus: De arte poetica. In: Ders.: Sämtliche Werke. Lateinisch-deutsch. Hrsg. und übers. von Niklas Holzberg (Sammlung Tusculum). Berlin/Boston 2018, S. 612–645, hier S. 620, V. 133f. Horaz' Original lautet: „Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres."

49 Vgl. Andreas Bieberstedt: Die Übersetzungstechnik des Bremer Evangelistars. Eine syntaktisch-stilistische Analyse unter Einbeziehung von Vergleichsübersetzungen des 14. bis frühen 16. Jahrhunderts. Berlin/New York 2004, S. 41–43.

Die Leservorrede von Cesare de Zacharia lässt sich nicht poetologisch interpretieren und stellt auch keine Poetik dar. Indem der Komponist und Übersetzer mit den bilingualen Liedtexten das Charakteristikum der Sammlung benennt, begründet und seine Übersetzungspraxis beschreibt, formuliert er programmatisch Ziel und Zweck der Zweisprachigkeit. Drei Aspekte werden aus dieser Vorrede für die deutschsprachige weltliche Liedkultur deutlich: Erstens wird in Bezug auf Übersetzungen zwischen Ausgangs- und Zielsprache unterschieden, es sind bestimmte Übersetzungskriterien vorhanden und das Horaz-Zitat belegt die prinzipielle Orientierung an gelehrt-humanistischen Übersetzungsprinzipien wie der sinntreuen statt der wörtlichen Übersetzung. Zweitens zeigt der Text ex negativo ein Bewusstsein des Komponisten für die Prosodie der deutschen Sprache und bestimmte sprachlich-stilistische Gegebenheiten (ex negativo, weil Zacharia sie aufgrund der Musik nicht einhält). Und drittens wird für die Verbreitung von italienischer Musik und deren weitere Rezeption eine schlechtere Textqualität zugunsten einer genauen Entsprechung der Vorlage in Kauf genommen – die herausragende Bedeutung der italienischen Musik für die deutsche Liedkultur ist offensichtlich. Im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts lässt sich ausgehend von Cesare de Zacharias Liedsammlung folglich mehr von einer Vorredenprogrammatik als einer Vorredenpoetik für die deutsche Liedkultur sprechen.

5.2.2 Abraham Ratz: *Threni amorvm. Der erste Theil Lustiger weltlicher lieder mit fünff stimmen* (1595)

Abraham Ratz lebte um 1600 und versah 1595 zwei Bände italienischer Liedsätze von Jacob Regnart mit deutschsprachigen Texten, die bei Paul Kauffmann in Nürnberg erschienen (vgl. zu diesen Neutextierungen Kap. 4.2.3). Die Widmungsrede des ersten Bandes, die nur im Tenor-Stimmbuch abgedruckt ist, verortet den Übersetzer und Herausgeber im Thüringischen Land.[50] Mit der Dedikation der Sammlung an die Brüder Rudolph, Burkhart und Heinrich Schenck von Tautenburg bedankte sich Ratz für ihm erwiesene Wohltaten und bat um weitere Förderung und Schutz – er verwendete damit klassische Widmungstopoi. Aufschlussreich ist diese Widmungsrede, weil Ratz sich zur Intention dieser Sammlung äußerte und seine Vorgehensweise für die Neutextierung der Liedsätze formulierte.

50 Vgl. Abraham Ratz: Threni amorvm. Der erste Theil Lustiger weltlicher lieder. Nürnberg 1595. Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^r–A2^v. Auf dem Titelblatt und in der Widmungsrede wird Naumburg an der Saale als Wirkungsort genannt; über die weiteren Lebensumstände ist nichts bekannt.

Wie Cesare de Zacharia versprach er sich eine breite Rezeption der Liedsätze mithilfe der deutschen Texte:

> Vor disem/ da ich mehr zeit/ als jetzo/ gehabt/ mich inn Musicis zu exerciren/ hab ich die zwey Theil des hochberhümbten Jacobi Regnarti tc. Italianischer *Canzonette à 5.* für mich genommen/ vnnd vnter dieselben andre teutsche Text gemacht/ damit die jenigen/ so der Italianischen sprachen vnerfahren/ zu solcher treffentlichen composition vnd lieblichen Gesängen desto mehr anmutung bekommen/ sie desto lieber singen/ vnd/ wie sie wol wirdig/ offters practiciren möchten.[51]

Wie so viele Komponisten, die Liedsammlungen mit italienisch geprägter Vokalmusik und deutschsprachigen Texten publizierten (vgl. Kap. 4.2), verfolgte auch Ratz das Ziel einer besseren Rezeption der italienischen weltlichen Vokalmusik. Bemerkenswert ist hier zum einen die Charakterisierung der „lieblichen Gesänge[]“ als „anmutung“, was auf die anmutige, liebliche Wirkung abzielt, und zum anderen der Hinweis auf eine vokale wie instrumentale Aufführungspraxis mit „singen/ vnd […] practiciren“, die auch im Untertitel betont wird: *nicht allein auff allerley Instrumenten/ sondern auch mit menschlicher stimm gar zierlich vnd ahnmütig zugebrauchen.*

Jacob Regnart benannte 1574 und 1581 seine italienischen Liedsätze als „Canzoni“, verwendete also die italienische Bezeichnung für ‚Lied‘, und meinte damit eine liedhafte Komposition.[52] Abraham Ratz wiederum bezeichnete Regnarts Kompositionen in der Widmungsrede als „Italianische[] *Canzonette à 5.*“, also fünfstimmige Liedsätze in Canzonettenform. Auf seinem Titelblatt hingegen sind es „lieder“, was dafür spricht, dass es sich bei diesem Ausdruck um einen nicht weiter spezifizierten Überbegriff handelt.[53] In der Widmungsrede wiederum schrieb Ratz für seine eigenen Neutextierungen von „Cantionen“ und wies damit auf seine italienische Vorlage hin.

Etwa die Hälfte der Dedikation widmet Abraham Ratz seinen übersetzungstheoretischen Kriterien für die deutschsprachige Neutextierung der italienischen Liedsätze. Da die musikalische Gestaltung in Form der Noten identisch übernommen wurde, geht es um das Verhältnis zwischen italienischer Ausgangs- und deutscher Zielsprache. Ratz entwickelt keine umfangreiche Übersetzungstheorie, beschreibt aber detailliert seine Prinzipien auf inhaltlicher und sprachlich-

51 Ratz: Threni amorvm. Der erste Theil Lustiger weltlicher lieder (1595), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}. Hervorhebung im Original.

52 Vgl. Reinhard Kiefer: Art. „Canzone (vokal)“. In: MGG^{2}, Sachteil 2 (1995), Sp. 417–424, hier Sp. 424.

53 Ratz: Threni amorvm. Der erste Theil Lustiger weltlicher lieder (1595), Tenor-Stimmbuch, Titelblatt. Hervorhebung im Original.

stilistischer Textebene. Im Prinzip lässt sich hier die aus der Rhetorik stammende Gliederung in Inhalt und sprachlich-formaler Gestaltung erkennen (vgl. Kap. 5.1), wenn Ratz davon spricht, er sei „*in ipsa materia & sensu* verbliben", habe aber den Text sprachlich-stilistisch an die Gegebenheiten der deutschen Sprache angepasst, damit sie „lieblich vnter die noten fliessen mügen". Darauf weisen auch Ausdrücke wie „ad verbum", „cum decoro" und „in fine verborum" hin:

> Nun bin ich zwar *in ipsa materia & sensu* verbliben: hab aber die Wälschen Text darumb *ad verbum* nicht vextiren wöllen/ weil die Teutsche sprach *in prolatione* vnd sonsten auch vil eine andere art vnd *dialectos* hat als die Italianische/ vnd ich dahero vil mehr meinem *ingenio* vnd *influentien* dißfals folgen/ vnd mich *cum decoro* nach der *composition* vnd *Harmonien reguliren* müssen/ damit dieselbe allenthalben vnd durchauß vnverruckt bliben/ vnd meine teutschen *Textus* nichts minders als die *nativi* sein lieblich vnter die noten fliessen mügen. So hab ich auch die *genera carminum* der vorigen Wälschen Texten nicht allein *observiret*; sondern auch an vilen orten mit mehren *versibus* ersetzt vnnd verbessert.[54]

In der inhaltlichen Gestaltung orientiert sich Abraham Ratz an der Thematik und am Affekt seiner italienischen Vorlage. Ziel der Textübertragung ist weniger Texttreue als vielmehr eine Entsprechung von Sinn und Aussage. Kriterien sind dabei die Übernahme der Wirkungsabsicht des Textes in der aufnehmenden Sprache, ein Sprachfluss im deutschen Text, der dem italienischen gleicht, und die von Regnart übernommene musikalische Gestaltung der Liedsätze („*composition* vnd *Harmonien*"). Da die deutsche Sprache lexikalisch und grammatikalisch anders als die italienische strukturiert ist, müssen sich die deutschen Texte sprachlich-stilistisch von den italienischen unterscheiden: Ratz strebt sozusagen ‚authentische' deutsche Texte an („vnd meine teutschen *Textus* nichts minders als die *nativi* sein"). Den sprachlich-prosodischen Anpassungen widmet Ratz in der Vorrede einen eigenen Absatz (siehe unten), wohingegen er die recht gravierenden Eingriffe in Form und Struktur der Liedsätze mit einem Satz abhandelt: „So hab ich auch die *genera carminum* der vorigen Wälschen Texten nicht allein *observiret*; sondern auch an vilen orten mit mehren *versibus* ersetzt vnnd verbessert."

Vor allem in den Liedsätzen des ersten Bands unterlegt Ratz des Öfteren die musikalische Wiederholung der ersten italienischen Textzeile in seiner deutschen Textfassung mit neuem Text. Damit evoziert er mehr Raum für die jeweilige Thematik des Liedes, erweitert die deutsche Strophe und erhält mithilfe der ergänzten Textzeile eine bessere Passung auf Strophenformen und Reimschemata aus deutschen Liedtraditionen. Indem er diese mit italienischer Vokalmusik kombiniert, eignet er sich die italienischen Liedsätze kreativ an und trägt zu deren Im-

---

54 Ratz: Threni amorvm. Der erste Theil Lustiger weltlicher lieder (1595), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, hier Bl. A2^r^. Hervorhebungen im Original.

plementierung in die deutsche Liedkultur bei (vgl. Kap. 4.2.3). Regnarts zweiter Band ist formal wesentlich heterogener als der erste und enthält weniger musikalische Wiederholungen ganzer Textzeilen – dies bietet Ratz weniger Spielraum für formale Erweiterungen.

Auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene verknüpft Ratz italienische mit deutschen Elementen: Er passt die deutschen Texte in den Rahmen der italienischen Musik ein und berücksichtigt dafür die Thematik, die beabsichtigte Wirkung und die sprachlich-stilistischen Anforderungen in der Zielsprache. Dieses produktiven Prozesses ist sich Ratz durchaus bewusst und schreibt sich in der Widmungsrede selbst schöpferisches Potential zu: „vnd ich dahero vil mehr meinem *ingenio* vnd *influentien* dißfals folgen [...] müssen". Es handelt sich nicht wie bei Cesare de Zacharia um Übersetzen im Sinne einer worttreuen Nachahmung des Originals, sondern um einen kreativen Akt, die Liedtexte in die deutsche Sprache zu übertragen. Damit impliziert diese Textpassage auch ein bestimmtes Rollenverständnis: Ratz charakterisiert seine Textbearbeitung nicht als handwerkliche Arbeit, sondern als Handlung, für die Verstand und Talent vonnöten sind. Er selbst besitzt diese Eigenschaften und setzt sie für seine Neutextierungen ein.[55]

Sehr detailliert beschreibt Ratz in der folgenden Passage die Divergenzen zwischen der italienischen und der deutschen Prosodie und exemplifiziert diese. Dabei kommen Verslänge, Metrum und Elisionen am Wortende zur Sprache:

> Vnd weil dieselben Italianischen *rhythmi* sehr vngleich/ sintemal ein vers zuweilen eilff/ der andre darauff folgend/ fünff/ bald einer sechs/ auch wol mehr vnd weniger syllaben hat (da hiergegen die Teutschen ire *metra* vnd *rhythmos* auff gleiche vnd gewisse *pedes exacte dimetiren*) auch offtmals in den Wälschen Texten *in fine verborum* eine gantze *syllaba elidiret* vnd abgeworffen/ also das ein wort bißweilen mit zwo *syllaben* außgesprochen/ bald hernach mit einer syllaben *pronunciiret* wirdt/ als *sempre* vnd *sempr'*/ Item/ *sospir' sospiri &c.* welchs die Teutsche Sprach nicht leidet: So hat mirs fürwar nicht wenig mühe gemacht/ das ich so vil *monosyllabica* oder doch solche Teutsche wort/ an denen orten da *elisiones* einfallen/ erfunden vnd gesatzt/ welche nach gelegenheit der Wälschen wörter vnd *Notulen*, die *elisiones* leiden/ vnd sich zwey vnnd einsyllabig fein zierlich vnd gelinde appliciren vnnd außsprechen lassen/ auch der gestallt kein einige *Nota* nicht *resolviret* werden dürffen/ sondern die *composition* durchauß richtig vnd vnverendert bliben.[56]

---

55 Vgl. hierzu Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: Art. „Genie". In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Hier Bd. 5, Sp. 3396–3450, hier Sp. 3396, Paragraph 1b. Nicht zu verwechseln ist dieses ästhetische Modell eines aus sich selbst heraus schaffenden Künstlers, der die Natur nachahmt, mit der Vorstellung des künstlerischen Genies, welches das vollendet, was die Natur nicht vollenden kann, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommt.

56 Ratz: Threni amorvm. Der erste Theil Lustiger weltlicher lieder (1595), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{r}–A2^{v}. Hervorhebungen im Original.

Oberste Prämisse für die Textübertragung auf sprachlicher Ebene ist die Beibehaltung der Komposition, ohne auch nur eine einzige Note zu verändern. Um trotzdem genuin deutschsprachige Texte zu erzeugen, stellt Ratz die italienische und die deutsche Prosodie einander gegenüber und erläutert seine Vorgehensweise. Erstere ist gekennzeichnet durch variable Zeilenlänge und unregelmäßigen Versrhythmus, ihr liegt das silbenzählende, syllabische Versprinzip zugrunde. Dagegen charakterisieren letztere klar bemessene und gleichmäßige Verslängen sowie regelmäßige Alternation und klassifizieren die deutsche Prosodie als silbenakzentuierendes Prinzip.

Mit den Elisionen meint Ratz genau genommen Apokopen, spricht er doch ausschließlich über die Tilgung einer unbetonten Silbe am Ende eines Wortes. Exemplifiziert an den Lemmata „sempre/sempr'" und „sospiri/sospir'" zeigt Ratz, dass mit dem Weglassen unbetonter Silben in der italienischen Sprache variabel umgegangen wird. Zweisilbige Wörter können sowohl vollständig mit zwei als auch lediglich mit der ersten Silbe ausgesprochen werden, was in der deutschen Sprache so nicht möglich sei. Er reagiert darauf, indem er die eigentlich zweisilbigen Wörter in der italienischen Textfassung, die am Versende zu einem einsilbigen Wort verkürzt werden, mit deutschen einsilbigen Wörtern versieht, um mögliche Apokopen zu vermeiden. Zudem sucht er alternativ nach deutschen Wörtern, welche Apokopen „leiden". Diese Arbeitsweise unterstützt für ihn einen deutschen Sprachfluss und trägt der oben formulierten Prämisse Rechnung, die Komposition nicht an überzählige Silben in der deutschen Textversion anpassen zu müssen.

Diese Passage ist in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich. Entschuldigt sich Cesare de Zacharia 1590 noch dafür, in seinen Übersetzungen italienischer Liedsätze keine deutsche Prosodie berücksichtigen zu können, da er die Musik unverändert übernehmen will – und beweist damit gleichzeitig Bewusstsein für das Vorhandensein prosodischer Unterschiede –, formuliert Ratz lediglich fünf Jahre später nicht nur Unterschiede zwischen italienischer und deutscher Prosodie, sondern orientiert sich für seine neuen deutschen Texte auch an diesen Kriterien, ohne die Noten zu bearbeiten. In seiner Beschreibung der prosodischen Divergenzen unterscheidet Ratz zwischen Metrum, Rhythmus sowie Versfuß und benennt in der Parenthese indirekt das Alternationsprinzip, das erst etwa dreißig Jahre später Martin Opitz in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* für die deutschsprachige Dichtung kodifiziert. Die „gleiche vnd gewisse *pedes*" verweisen bei Ratz auf die regelmäßige Alternation, das Verb „dimetieren" steht für das Abmessen und Abgrenzen.

Auch Ratz' Umgang mit Elisionen wird später von Opitz aufgenommen und erweitert: Lehnt Ratz Elisionen primär ab und ersetzt sie möglichst durch einsilbige Wörter („*monosyllabica*"), erlaubt Opitz die Tilgung unbetonter Silben am

Ende eines Wortes sowie am Ende eines Verses, wenn das folgende Wort respektive der Vers mit einem Vokal beginnt.[57] Damit zeigt sich, dass Ratz bereits Ende des 16. Jahrhunderts Regeln aus Opitz' *Poeterey* antizipiert, sie schriftlich darlegt und in seinen Texten anwendet.

Wie bei Cesare de Zacharia lässt sich bei Abraham Ratz nicht von einer Theorie oder gar einer Poetik des deutschsprachigen weltlichen Liedes sprechen. Und doch bietet seine Widmungsrede drei grundlegende Aufschlüsse: Erstens kombiniert Ratz die beiden Prämissen von der Unveränderbarkeit der Musik und einer an der Zielsprache ausgerichteten Wirkungsästhetik mit dem Ziel, ‚authentische' deutsche Texte zu schaffen, auch wenn das bedeutet, dass der italienische und der deutsche Text eines Liedsatzes inhaltlich weniger kongruent sind. Dies pointiert er durch sein Verständnis als Übersetzer mit dichterischem Potential. Zweitens beschreibt Ratz für seine Übersetzungskriterien die Differenzen zwischen italienischer und deutscher Prosodie sowie die Faktur eines italienischen respektive deutschen Verses anhand des jeweiligen Umgangs mit Elisionen, was zeigt, dass er die unterschiedliche Beschaffenheit von Sprache wahrnimmt und reflektiert. Und drittens nimmt Ratz Regeln aus Martin Opitz' *Poeterey* vorweg. Damit lassen sich im Musikschrifttum Reglements und Vorschriften, die im Laufe des 17. Jahrhunderts für die deutsche Literatur gelten werden, bereits im ausgehenden 16. Jahrhundert nachweisen. Besonders im Zusammenhang mit der Übertragung fremdsprachiger Texte in der Vokalmusik wird offensichtlich, dass Wahrnehmung, Bewusstsein und Reflexion sprachlicher Phänomene durch die Verbindung mit Musik wesentlich früher geschieht als in der Literatur.

5.2.3 Michael Praetorius: *Syntagma musicum* (1619)

Als eine der wichtigsten Quellen für die Aufführungspraxis der deutschen frühbarocken Musik gilt die dreibändige musiktheoretische Abhandlung *Syntagma musicum* des Wolfenbütteler Komponisten, Organisten und Musiktheoretikers Michael Praetorius (1572–1621). Der erste Band (1614/15), in lateinischer Sprache abgefasst, enthält die Geschichte der geistlichen und weltlichen Musik seit ihren Anfängen, verbunden mit der Bestimmung von Rolle und Funktion der Musik, und

57 Synkopen, Zusammenziehungen und Apokopen vor Wörtern und neuen Versen, die mit Konsonant anfangen, lehnte Opitz ebenfalls ab, vgl. Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. II, 1: Die Werke von 1621 bis 1626 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 300). Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1978, S. 343–416, hier S. 386–388. Hervorhebung im Original. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

stellt vokale und instrumentale Musik gleichberechtigt nebeneinander.[58] Im zweiten überwiegend deutschsprachigen Band (1619) folgt neben der Rechtfertigung weltlicher Musik, welche denselben Wert habe wie geistliche Musik, eine Instrumentenlehre: Michael Praetorius beschreibt die Instrumente, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts gebräuchlich und verbreitet waren, und veranschaulicht sie mithilfe von Holzschnitten, die noch heute von unschätzbarem Wert für die Instrumentenkunde sind.[59] Der dritte Band (1619), ebenfalls in deutscher Sprache, umfasst Erklärungen zu musikalischen Begriffen und italienischen musikalischen Phänomenen und kompiliert aufführungspraktische Hinweise und Konzepte.[60]

Michael Praetorius beschreibt bereits im Titel zu seinem dritten Band der *Sytagma musicum* die drei Teile, in die der Band gegliedert ist: Der erste Teil enthält die Benennungen und Charakteristika der vokalen und instrumentalen Formen italienischer, französischer, englischer und deutscher Musik. Notationsprobleme der Mensuralmusik, Proportionsbestimmungen, Takt- und Tempobezeichnungen sowie alte und neue Satzregeln werden im zweiten Teil skizziert. Der dritte Teil umfasst Erklärungen neuartiger musikalischer Fachtermini, erörtert die Ausführung des Generalbasses, beschreibt die Diminutionspraxis und legt unterschiedliche Besetzungsanweisungen des gemischt vokal-instrumentalen Musizierens dar. Vielversprechend ist vor allem der erste Teil im Blick auf theoretische Äußerungen zur deutschen Liedkultur; schließlich lassen sich sowohl aus dem Gebrauch von Begriffen wie auch aus der Nichtverwendung bestimmter Bezeichnungen Rückschlüsse auf die Terminologie und die Verhältnisse von Liedformen und -gattungen ziehen.

Praetorius widmet den dritten Teil des *Syntagma musicum* dem Bürgermeister und dem Stadtrat Nürnbergs und begründet die Dedikation mit deren Präferenz und Förderung der italienischen Musik. In der Widmungsrede betont er den hohen Rang der auszuführenden, praktischen Musik (‚musica practica') zu Beginn des 17. Jahrhunderts und rechtfertigt auf diese Weise seine Ausführungen.[61] Mit

---

58 Vgl. Winfried Elsner: Theoretische Werke. Homepage der Michael-Praetorius-Gesellschaft e. V. Creuzburg: URL: http://www.michael-praetorius.de/?page_id=1190 [letzter Zugriff am 18.09.2021].

59 Vgl. Siegfried Vogelsänger in Zusammenarbeit mit Winfried Elsner: Michael Praetorius 1572–1621. Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in sein Leben und Werk. Wolfenbüttel 2008, S. 39–43.

60 Vgl. Vogelsänger in Zusammenarbeit mit Winfried Elsner: Michael Praetorius 1572–1621, S. 42. Ein geplanter vierter Band zur Kompositionslehre erschien nicht mehr, vgl. Elsner: Theoretische Werke. Homepage der Michael-Praetorius-Gesellschaft e. V. Creuzburg.

61 „So hab ich nun in diesem *Tertio* vnd folgendem *Quarto Tomo*, das fürnembste so einem Capellmeister *Phonasco* vnd *Musico Practico*, Sonderlich jetziger zeit/ da die *Music* so hoch gestie-

seiner Schrift intendiert Praetorius eine Abhandlung, die Hilfestellung in den verschiedenen ausländischen Musikarten bieten soll; zugleich weist sie eine Tendenz zur Vereinheitlichung auf. Dabei wird deutlich, dass die italienischen Elemente als fremd wahrgenommen werden:[62]

> Weil aber jetzo/ sonderlich in Italia/ auß dermassen viel *Musica*lische *Compositiones* vnnd Gesänge/ so gar vff ein andere Art/ Manier vnd Weise/ alß vor der zeit/ auffgesetzet/ vnd jhren *applicationibus* an Tag kommen vnd zum Truck verfertiget sein vnd noch werden/ darinnen so mancherley vnbekante Italianische *Vocabula*, *Termini* vnd *modi* begriffen vnd verhanden/ da sich ein jeder *Musicus* darin nicht wol richten vnd schicken kan.[63]

Praetorius unterscheidet zwischen unbekannter Ausführungsweise und Musikpraxis sowie Notendrucken und fremden Bezeichnungen. Beide Bereiche, Hinweise auf Performanz wie auch musikalische Fachtermini, beabsichtigt er mit seiner Schrift zu erklären. Dadurch stehen Formen, Elemente und Konzepte aus verschiedenen Ländern gleichwertig und einheitlich nebeneinander.

In einer zweiten Vorrede an Musiker, Kapellmeister und Gesangslehrer („*Phonascis*") „Teutscher *Nation*" beschreibt Praetorius zunächst seine Vorgehensweise und die Quellen seiner Ausführungen. Überlegungen, Regeln und Grundsätze entwickelt er aus der Praxis; Beobachtungen werden somit nachträglich kodifiziert. Wie Cesare de Zacharia und Abraham Ratz stellt auch Michael Praetorius bestehende und praktizierte Regelungen, Vorstellungen und Konzepte dar, was diese musiktheoretische Schrift als deskriptiv klassifiziert:

> Alldieweil das fürnembste in diesem Dritten *Tomo Syntagmatis Musici*, meisten theils des *Autoris* eigene Gedancken vnnd *Inventiones* seyn/ welche er bey Anordnung vnterschiedener Chur: vnd Fürstlichen *Concert-Music* an vnterschiedenen Ortern sonderlich *observiret* vnd fleißig in acht genommen/ auch durch weiteres nachsinnen vnd dencken an andern

---

gen/ das fast nicht zu gleuben/ dieselbe numehr höher werde kommen können/ zu wissen von nöhten sein wird/ begriffen vnd verfasset." Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Widmungsrede, Bl. 2^r–4^v, hier Bl. 2^v. Hervorhebungen im Original. Die deutsche Musiklehre des 17. Jahrhunderts ist in drei Sparten gegliedert: ‚musica theoretica', ‚musica practica' und ‚musica poetica', wobei bei der letztgenannten die Herstellung von schriftlichen Werken und Texten (*poiesis*) gemeint ist, vgl. Markus Bandur: Art. „Musica poetica". In: Hans Heinrich Eggebrecht/Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 6 Bde. Hier Bd. 4. Stuttgart 1972, S. 1–12.

62 Praetorius differenziert dabei zwischen „Italianischen vnd Venetianischen Handlungen" und hebt die einflussreiche Ausnahmestellung Venedigs für die (Vokal-)Musik sowie den Notendruck hervor, vgl. ders.: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Widmungsrede, Bl. 3^v.

63 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Widmungsrede, Bl. 2^v–3^r. Hervorhebungen im Original.

> vielen *Concerten ad usum transferiret*, auch endlich auff- vnd zu Papier gesetzet: Ohn alleine/ daß Er etlicher *Italorum Information* (so er allerest/ da dieses sein *Concept* vnnd Werck fast zum Ende gebracht/ eines theils in etzlichen *Praefationibus* ihrer im Druck außgegangenen *Concerten* hin vnnd wieder gefunden/ Anders Theils aber von guten Leuten/ die in *Italia versiret*, durch Mündlichen Bericht eingenommen) in diesen *Tomum* mit eingebracht/ vnnd gesetzet hat.[64]

Aufschlussreich ist dieser Absatz aus der Vorrede für die Erörterung italienischer Elemente, reiste Praetorius selbst Zeit seines Lebens doch kein einziges Mal nach Italien. Italienische Musizierpraxis, Notendrucke und Schriften als musikkulturelle Phänomene hingegen kannte er, integrierte sie in seine eigenen Kompositionen und reflektierte sie wie beispielsweise in dieser Vorrede. Der Kulturtransfer verlief in diesem Fall nicht über seine eigene Mobilität, sondern geschah durch die Vermittlung über Berichte und Briefe (vgl. Kap. 4.1.2). Praetorius dürfte einen umfangreichen Briefwechsel mit italienischen Druckern und Verlegern in Rom, Florenz und Venedig geführt haben, weshalb er wahrscheinlich zahlreiche Kompositionen und Schriften italienischer Komponisten besaß (sein Nachlass ist nicht erhalten).

Aufgrund der engen familiären Verbindungen des Wolfenbütteler Hofes mit dem Kurfürstlichen Hof in Dresden hielt Praetorius sich unter anderem 1613 während des Trauerjahres nach dem Tod des Herzogs Heinrich Julius in Dresden auf und leitete dort zu verschiedenen Anlässen die Festmusik. Bedeutung, Verhältnis und Beschreibung der verschiedenen Formen von Vokal- und Instrumentalmusik sind zugleich verbunden mit dem patriotischen Anliegen, der Musik im deutschsprachigen Raum zu neuem Aufschwung zu verhelfen:

> Als hat er ferner nicht vnterlassen können noch sollen/ männiglichen zur *Instruction* vnnd Nachrichtung/ mit diesem seinem geringen von GOTT Jhme gnediglich verliehenen *Talento* zu dienen/ damit in vnserm allgemeinen Vaterlande *Germania*/ die Edle *Music* je mehr vnnd mehr möchte *floriren* vnnd zu völligerm Stande vnnd Auffnehmen gebracht werden: Vnnd vielleicht der erste das Eyß gebrochen/ vnd die Bahn gemacht.[65]

Praetorius war die Neuheit seiner Schrift bewusst, mit der er Regeln, Grundsätze und Explikationen für die Theorie und Praxis im Musikleben präsentierte. Mithilfe der vorgestellten Leitlinien sowie exemplarischer Kompositionen und musiktheoretischer Schriften zielte er auf die Aufwertung der Musikkultur im

---

64 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Vorrede an den Musiker, Bl. 5v–7r, hier Bl. 5v. Hervorhebungen im Original.

65 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Vorrede an den Musiker, Bl. 6r. Hervorhebungen im Original.

deutschsprachigen Raum. Praetorius setzte sich mit den Metaphern des Eisbrechens und des Wegbahnens als Initiator und Vermittler eines prosperierenden deutschen Musiklebens in Szene. Gerade diese Metaphern sollten Martin Opitz selbst und seine Dichterkollegen Mitte der 1620er Jahre aufnehmen, um Opitz als Wegbereiter einer avancierten deutschsprachigen Literatur zu stilisieren (vgl. Kap. 5.2.4). Am Ende der Vorrede kontextualisierte Praetorius dieses große Ziel zusätzlich noch religiös:

> Damit nach dem Exempel der *Italorum* auch in *Germania nostra patria* die *Musica* gleich als andere *Scientiae* vnd *Disciplinae* nicht allein *excoliret*, besondern auch *propagiret*, vnd zu Gottes einigem Lob vnd Preiß/ auch Gottfürchtigen Hertzen/ seliger Recreation vnd Ergötzligkeit/ weit außgebreitet werden möge.[66]

Die italienische Kultur stellte zu Beginn des 17. Jahrhunderts das Vorbild für die deutsche Kultur dar, die sich im Wettstreit mit Theorien und Wissenschaften ausbildet und zugleich als Panegyrik zum Lob Gottes dient. Dieser Gedanke einer Aufwertung der deutschen Kultur, die sich an anderen Kulturen orientiert, diese nachahmt und übertrifft, findet sich auch fünf Jahre später in der literaturtheoretischen Schrift von Martin Opitz wieder (vgl. Kap. 5.2.4).

Die Bedeutung der Namen

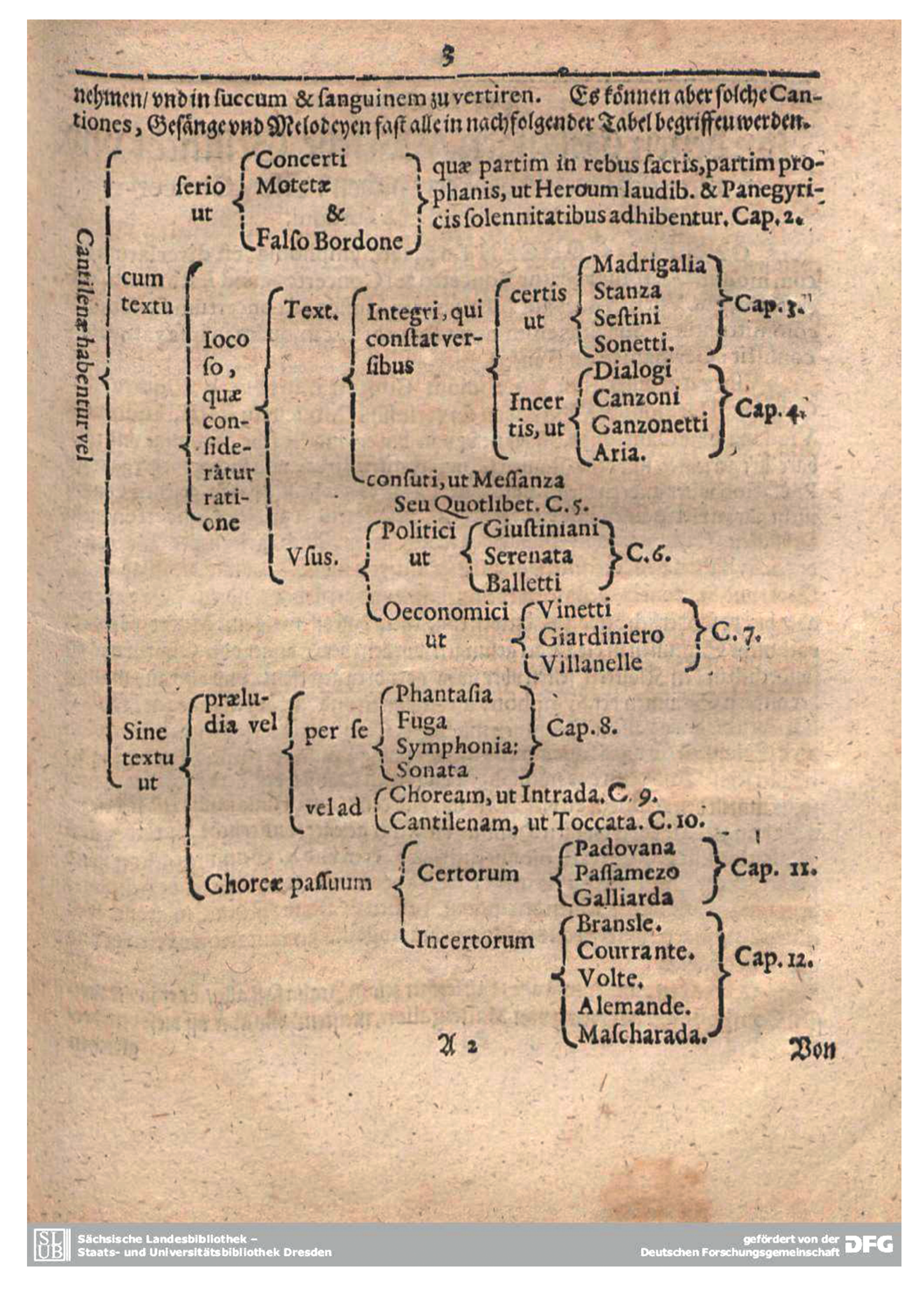
Michael Praetorius erörtert im ersten Teil des dritten Bandes Bedeutungen und Beschreibungen der Namen italienischer, französischer und englischer Vokal- und Instrumentalmusik, wie sie Anfang des 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum verwendet wurden, und gliedert den Inhalt in zwölf „Capitel", die er in einer Inhaltsübersicht an den Beginn der Ausführungen stellt.[67] Das I. Capitel stellt in einem Baumdiagramm („Tabell") die italienischen, französischen und englischen musikalischen Gattungen dar, wie sie im deutschsprachigen Raum üblich waren, systematisiert sie und ordnet sie den Capitel II. bis XII. zu (vgl. Abb. 3).

Auf der ersten Gliederungsebene werden die „Cantilenae" in Vokal- und Instrumentalmusik unterteilt („cum textu" und „Sine textu"). Innerhalb der Vokalmusik folgt die Unterteilung nach dem Kriterium der Thematik des Textes („serio", ernst, oder „Iocoso", unterhaltsam), wobei auffällt, dass Praetorius nicht

---

66 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Vorrede an den Musiker, Bl. 7^r. Hervorhebungen im Original.

67 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. A1^r–A1^v. Dieser erste Teil ist auf den Blättern A1^r–D1^v abgedruckt und mit Seitenzahlen versehen, er umfasst die Seiten 1 bis 26. Praetorius überschreibt die zwölf Abschnitte mit „Capitel", weshalb diese Schreibweise hier übernommen wird.



3

nehmen/ vnd in succum & sanguinem zu vertiren. Es können aber solche Cantiones, Gesänge vnd Melodeyen fast alle in nachfolgender Tabel begriffen werden.

Cantilenæ habentur vel
cum textu
serio ut
Concerti
Motetæ
&
Falso Bordone
quæ partim in rebus sacris, partim prophanis, ut Heroum laudib. & Panegyricis solennitatibus adhibentur. Cap. 2.
Ioco so, quæ considerâtur ratione
Text.
Integri, qui constat versibus
certis ut
Madrigalia
Stanza
Sestini
Sonetti.
Cap. 3.
Incertis, ut
Dialogi
Canzoni
Canzonetti
Aria.
Cap. 4.
consuti, ut Messanza Seu Quotlibet. C. 5.
Vsus.
Politici ut
Giustiniani
Serenata
Balletti
C. 6.
Oeconomici ut
Vinetti
Giardiniero
Villanelle
C. 7.
Sine textu ut
prælu-dia vel
per se
Phantasia
Fuga
Symphonia:
Sonata
Cap. 8.
vel ad
Choream, ut Intrada. C. 9.
Cantilenam, ut Toccata. C. 10.
Choreæ passuum
Certorum
Padovana
Passamezo
Galliarda
Cap. 11.
Incertorum
Bransle.
Courrante.
Volte.
Alemande.
Mascharada.
Cap. 12.

A 2 Von

Abb. 3: Michael Praetorius: *Syntagma Musicum. Tomus Tertius*. Wolfenbüttel 1619, Bl. A2r. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Digitale Sammlungen, MB.8.369-2,angeb.1. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der SLUB Dresden.

nach geistlich und weltlich trennt, sondern in die Kategorie der ernsten Gesänge sowohl geistliche als auch „gravitetische weltliche“[68] Texte einordnet. Gemeint sind damit die Formen Konzert, Motette und Gesänge im Fauxbourdon „partim in rebus sacris, partim prophanis, ut Heroum laudib. & Panegyricis solennitatibus adhibentur“, also mit teils geistlichen und teils weltlich-panegyrischen Inhalten.[69] Die weitere Untergliederung der Vokalmusik mit unterhaltsamen Texten erfolgt nach formalen Kategorien (z. B. Beschaffenheit der Textverse). Innerhalb der Instrumentalmusik erfolgt die Unterteilung funktional in Präludien („præludia“) und Tänze („Choreæ passuum“).[70]

Anhand der Überschrift „Das I. Capitel. Von der Tabell vnd Abtheilung der Itailiänischen/ Frantzösischen/ Englischen/ vnd numehr in Deutschland gebräuchlichen Gesängen“ wird zum einen deutlich, dass Michael Praetorius den Begriff ‚Gesang‘ als Überbegriff für Vokal- und Instrumentalmusik verwendet.[71] In der lateinischen Tabelle lautet der entsprechende Ausdruck „Cantilenae“, der ebenfalls textlose und textierte Gattungen einschließt. Zum anderen zeigt sich, dass Ende der 1620er Jahre neben der italienischen auch französische und englische Musik bekannt und verbreitet war, worauf das Adjektiv ‚gebräuchlich‘ verweist. Praetorius formuliert als Ziel dieses Capitels die Benennung und Charakteristik der Gesangs- und Instrumentalformen und verweist mit dem Zitat „wie ichs aus vieler vornehmer *Autorum* Schrifften zusammen gebracht“ auf seine Quellen.[72] Im folgenden liegt der Schwerpunkt der Analyse auf der Vokalmusik mit weltlichen kurzweiligen Texten, also den Capiteln III. bis VII.[73]

---

68 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. A2ᵛ, Überschrift zum II. Capitel.

69 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. A2ʳ. Fauxbourdon bezeichnet ein dreistimmiges Satzmodell über Melodien der Psalmodie; als musikalische Figur stellt er eine Folge von Sextakkorden dar.

70 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. A2ʳ. Das Präludium wird damit zu einem übergeordneten Gattungsbegriff, vgl. Arnfried Edler: Art. „Präludium“. In: MGG^2, Sachteil 7 (1997), Sp. 1792–1804, hier Sp. 1794. „Chorea“ beschreibt einen Gruppentanz, der in Reigenform durchgeführt wird, vgl. Sibylle Dahms et al.: Art. „Tanz“. In: MGG^2, Sachteil 9 (1998), Sp. 228–408, hier Sp. 265f. Vgl. hierzu die Definition von Johannes Christoph Demantius: „*Chorea* ist ein gemeiner Tantz“, der damit eine allgemeine Tanzform meint, ders.: Appendix. Freiberg 1632. Bl. E1ᵛ–F1ᵛ, hier Bl. E2ᵛ. Hervorhebung im Original.

71 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. A1ᵛ.

72 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. A1ᵛ. Vgl. Elsner: Theoretische Werke. Homepage der Michael-Praetorius-Gesellschaft e. V. Creuzburg. Wie der Kommentar in der Vorrede spricht auch dieses Zitat für eine umfangreiche Korrespondenz von Michael Praetorius.

73 Eigentlich wäre an dieser Stelle eine genaue Untersuchung der einzelnen Untergattungen und Formen notwendig, da diese weitreichende Aufschlüsse über das Verhältnis der einzelnen For-

Capitel III. fasst Madrigale, Stanzen, Sestinen und Sonette in der Kategorie „Von den Gesängen/ welche weltliche possirliche Texte in gewissen Versen haben“ zusammen.[74] Charakteristika dieser Gruppe sind folglich weltliche unterhaltsame oder kurzweilige Texte sowie eine jeweils klar definierte Strophenform. Nach Praetorius handelt es sich hier um Textgattungen: Sie „haben jhren Namen nicht von der Melodey des Gesanges/ sondern *à textu & versibus*“.[75] Exemplarisch benennt er das Madrigal als „*Nomen Poematis*, vnd nicht *Cantionis*“, dessen Text er den italienischen Renaissancedichtern zuschreibt, und untergliedert drei Varianten eines Madrigals: Inhaltlich wird eine Thematik in zumeist acht bis zehn Versen behandelt, wirkungsästhetisch zeigt sich das Madrigal fröhlicher als eine Motette, und produktionsästhetisch wird es in einem bukolischen Setting angesiedelt.[76] Praetorius schließt seine Ausführungen zum Madrigal mit dem Beispieltext „Perch’al viso d’amor portava insegna“ von Francesco Petrarca aus dessen *Canzoniere*.[77]

Eine Stanze entspricht einer nicht weiter definierten Strophe. Die Sestine wird als sechsstrophige Gedichtform mit einer komplexen Wiederholungsstruktur beschrieben, bei der die Reimwörter der ersten Strophe in den Folgestrophen beibehalten und in einer festgelegten Reihenfolge wiederholt werden. Wiederum fügt Praetorius ein Beispiel aus Petrarcas *Canzoniere* bei und stellt mit diesem Rückgriff auf die italienische Renaissancedichtung seine umfangreichen literarischen Kenntnisse unter Beweis.[78] Zudem zeigt er die enge Verquickung zwischen Literatur und Musik, wurden doch zahlreiche Gedichte aus dem *Canzoniere* in der Frühen Neuzeit (und bis ins 20. Jahrhundert hinein) vertont.[79] Auch das Sonett wird

men zueinander, aber auch von Vokal- und Instrumentalmusik, geistlicher und weltlicher Musik sowie mit Text und ohne Text verspricht. Sie würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

74 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. B2^{r}–B4^{r}, hier Bl. B2^{r}.

75 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. B2^{r}. Hervorhebung im Original.

76 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. B2^{v}. Hervorhebungen im Original.

77 Vgl. Francesco Petrarca: Il Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta. Hrsg. von Gianfranco Contini. Edizione Einaudi 1964. Nr. 54.

78 Vgl. Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. B2^{r}–B4^{r}, hier Bl. B3^{r}–Bl. B4^{r}. Vgl. auch Petrarca: Il Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta, Nr. 80: „Chi è fermato di menar sua vita“.

79 Vgl. Sara Springfeld: Modi di cantar sonetti. Italienische Sonettvertonungen bis ins 17. Jahrhundert. Heidelberg 2018. Vgl. auch den Sammelband von Achim Aurnhammer, der aber die musikalische Rezeption vor 1760 im deutschsprachigen Raum nicht berücksichtigt, Achim Aurnhammer (Hrsg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik (Frühe Neuzeit 118). Tübingen 2006.

ausschließlich formal als 14-zeilige Strophenform beschrieben und mit Petrarcas Sonett „Io cantarei d'amor si novamente" illustriert.[80]

Im folgenden Capitel IV. werden „*Dialogi, Canzoni, Canzonette* vnd *Aria*" zusammengefasst und als inhaltlich kurzweilig, aber ohne vorgegebene Form charakterisiert.[81] Wird der Dialog schlicht als Gespräch beschrieben, bei dem die beiden Parteien abwechselnd miteinander sprechen, gestaltet sich der Versuch, Canzone, Canzonetta und Arie zu definieren und voneinander abzugrenzen, komplex: Die Canzonetta steht auf der gleichen Gliederungsebene wie die Canzone und unterscheidet sich von jener durch ausschließlich weltliche Texte und zumeist eine Wiederholung der ersten und letzten Strophe.[82] Hingegen können Canzonen auch geistlich sein („Canzoni Spirituali"), sie können textlos in Form einer Fuge oder einer Fantasie eine Sammlung eröffnen und beschließen, und sie können formal variable „recht weltliche oder Buhlenliedlein [sein]/ die man singet".[83] Praetorius druckt an dieser Stelle eine Canzone Petrarcas ab, verweist für die Formenvielfalt der Canzonen aber auf die Hymnen Pindars und die Oden des Horaz und beweist damit seine profunde Kenntnis humanistischer Literatur.[84]

Die letzte Gattung dieses Capitels umfasst die *Aria*, die von Praetorius der französischen *Air* gleichgesetzt wird und sich formal klar auf die Musik bezieht: „Jst eine hübsche Weise oder Melodey/ welche einer aus seinem eignen Kopffe also singet".[85] Der nachfolgende Satz beleuchtet das Verhältnis zwischen den Bezeichnungen Lied und Aria, klassifiziert sie als Synonyme („Sind bey vns auch Deutsche weltliche Lieder mit schönen zierlichen Texten") und grenzt sie zudem vom italienischen Sprachgebrauch ab, in dem diese Form von Vokalmusik „Schertzi" genannt wird.[86] Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde folglich mit den beiden Termini Aria und Lied dieselbe vokalmusikalische Form bezeichnet. Die Unter-

80 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. B4^{r}. Vgl. auch Petrarca: Il Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta, Nr. 131.

81 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. B4^{v}–C1^{r}, hier Bl. B4^{v}: „doch nicht in gewissen Versen". Hervorhebungen im Original.

82 Vgl. Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. B4^{v}–C1^{r}.

83 „Vnd dieselbe seynd vnterschiedlich bey den Poeten/ haben aber nicht gleich viel Gesetze vnd Reygen/ vnd in denselben auch nicht allezeit gleiche Art/ fast wie die *Hymni Pyndarici*, oder *Odæ Horationæ*." Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. B4^{v}. Hervorhebungen im Original.

84 Vgl. Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. B4^{v}. Bei der Canzone handelt es sich um „Di pensier in pensier, di monte in monte", die ebenfalls aus dem *Canzoniere* stammt, Petrarca: Il Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta, Nr. 129.

85 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C1^{r}. Hervorhebungen im Original.

86 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C1^{r}.

scheidung in Arie als solistisch vorgetragenes Gesangsstück, das einen bestimmten Affekt behandelt, und Lied als strophische Komposition mit variabler Besetzung entwickelte sich erst im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit „Messanza“ (bzw. „Mistichanza“) und „Quotlibet“ im V. Capitel werden Formen benannt, in denen ursprünglich selbstständige Musikstücke in einem Werk kombiniert und synchron vorgetragen werden.[87]

In der Tabelle (Cap. I) werden die Capitel III. bis V. nach ihrer Textfaktur unterschieden. Das VI. Capitel enthält mit „*Giustiniani, Serenata* vnd *Balletti*“ Formen, die bei Karnevalsveranstaltungen und Maskeraden eingesetzt werden.[88] Wie auch die folgenden Formen aus dem VII. Capitel „*Vinette, Giardiniero* vnd *Villanelle*“ werden sie nach ihrer Verwendung („Vsus“) klassifiziert und in eine öffentlich-gesellschaftliche („Politici“: „*Giustiniani, Serenata* vnd *Balletti*“) und eine wirtschaftlich-gesellschaftliche Benutzung („Oeconomici“: „*Vinette, Giardiniero* vnd *Villanelle*“) gegliedert. Praetorius definiert „Giustiniani“ als dreistimmige Liedsätze im Dialekt der Region um Bergamo einer nicht weiter beschriebenen „edlen Curtisan“ und integriert damit eine geographisch begrenzte Gattung in seine Übersicht.[89] Die „Serenata“ entspricht einem „Abendsgesang“ und wird einem Ständchen oder „Hoferecht“ gleichgesetzt – charakteristisch ist demnach eine bestimmte Situation, nicht die Form oder der Inhalt.[90]

In der dritten Gattung dieses Capitels, den „Balli“ bzw. „Balletti“, unterscheidet Praetorius wiederum zwischen textierten und textlosen Formen: Die textierten Balletti werden zum Tanz musiziert, als Beispiele nennt er Giovanni Giacomo Gastoldi und Thomas Morley (vgl. Kap. 4.3).[91] Textlose Balli eignen sich zur Begleitung des Tanzes und zur musikalischen Untermalung von „Mummereyen vnd

87 Praetorius unterscheidet drei Formen je nach Textfaktur in den einzelnen Stimmen: So können zum einen verschiedene Texte parallel gesungen werden, jede Stimme erhält dabei ihren eigenen Text. Zum anderen können in den Singstimmen einzelne Textfragmente jeweils einer Vorlage miteinander kombiniert werden, und zum dritten werden verschiedene Textvorlagen in Phrasen und Versen durch alle Stimmen hindurch miteinander verbunden, vgl. ders.: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C1^{r}–C1^{v}.

88 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C1^{v}–C2^{v}: „Von den Gesängen/ Welche in Grassaten vnd Mummerien gebraucht werden“. Hervorhebungen im Original.

89 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C1^{v}.

90 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C1^{v}: „Wenn man des Abends vff der Gassen spatziren/ oder Gassaten gehet/ vnd wie es vff *Vniversiteten* genennet wird/ den Jungfern ein Ständichen oder Hoferecht macht/ vnd die *Ritornello* dazwischen *musicirt* werden“. Hervorhebungen im Original.

91 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C2^{r}.

Vffzügen".[92] Ein Ballett bezeichnet in letzterem Fall eine dreiteilige Großform und verweist auf den öffentlich-gesellschaftlichen Raum.[93] Ein Balletto Petrarcas („Di tempo in tempo mi si fa men dura") veranschaulicht die formal und inhaltlich freie Form und illustriert zugleich, wie eng Bewegung, Tanz und Musik zusammenhängen.[94] Die drei Gattungen „Giustiniani", „Serenata" und „Balletti" werden aufgrund ihrer Determiniertheit zu einer bestimmten Situation in einer Gruppe zusammengefasst, Form und Inhalt spielen eine untergeordnete Rolle.

Das VII. Capitel beschreibt mit „*Vinette, Giardiniero* vnd *Villanelle*" „Gesänge[]/ Welche von den Arbeitern vnd Bawrsleuten gesungen werden" und nutzt für eine Systematisierung die Zugehörigkeit der jeweiligen Rezipientengruppe zu einem wirtschaftlich-gesellschaftlichen Milieu.[95] So werden „*Vinette* oder *Vinate*" dem Winzer- und „*Giardiniero*" dem Gärtnerwesen zugeordnet.[96] Form und Inhalt sind zweitrangig. Auch die „*Villanellen, Villages*" werden etymologisch erklärt.[97] An dieser Stelle ergänzt Praetorius seine knappen Definitionen um einige Hinweise auf eine mögliche musikalische Gestaltung von Villanellen: Da diese in einem nicht-gelehrten Kontext entstünden, dürften auch die komponierten Villanellen, also die Transposition der Volks- in eine Kunstform, nicht nach bestimmten musiktheoretischen Regeln erfolgen.[98] Auf typische Villanellenformen wie die dreizeilige elfsilbige Strophe geht Praetorius nicht ein (vgl. Kap. 3.2).

Dieser erste Teil des dritten Bandes aus Michael Praetorius' *Syntagma musicum* ist überschrieben mit dem griechisch-romanischen Ausdruck „Asmatologia". Praetorius verdeutlicht damit, dass es um die Benennungen und die Charakteristika der italienischen, französischen und englischen Vokal- und Instrumental-

92 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C2^{r}.

93 Vgl. Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C2^{r}. Die Großform besteht aus „Intrada", „*Invention* vnd *Essentia*" und „Retrajecte". Hervorhebungen im Original.

94 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C2^{r}–C2^{v}. Das Gedicht stammt aus dem *Canzoniere*, Petrarca: Il Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta, Nr. 149. Herzlichen Dank an Hannah Berner, die mich auf diese Provenienz aufmerksam machte.

95 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C2^{v}–C3^{v}. Hervorhebungen im Original.

96 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C2^{v}. Hervorhebungen im Original.

97 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C2^{v}: Villanella stammt von „*Villa*, das ist ein Dorf/ vnd *Villano*, ein Bawer". Hervorhebungen im Original.

98 Vgl. Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C3^{r}: Da „Bawren vnd gemeine Handwercksleute" eine Villanella singen, würden auch „die *Componisten* offt mit sonderm fleiß ein 4. oder 5. *Quinten*, gleichwol aber gar selten hinder einander her setzen/ *coutra [sic] regulas Musicorum*: Gleichwie die Bawren nach der Kunst nicht singen/ sondern nach dem es jhnen einfellet: Vnd ist eine Bäwrisch *Music* zu einer Bäwrischen Matery." Hervorhebungen im Original.

musik im deutschsprachigen Raum des 17. Jahrhunderts geht.[99] Eine Liedtheorie im Sinne eines ästhetisch-philosophischen Konzepts liegt nicht vor, Praetorius' Abhandlung fungiert vielmehr als eine Art Lexikon mit kurzen Explikationen und einigen Beispielen. Die ‚Gesänge' stammen aus Italien, Frankreich und England. Praetorius orientiert sich für seine Systematik jedoch überwiegend an formalen, teilweise an im weitesten Sinne philosophischen Aspekten und nicht an der Provenienz der musikalischen Gattungen: Er gliedert in Vokal- und Instrumentalmusik, grob in geistliche und weltliche Texte, aber innerhalb der einzelnen Gruppen verortet er dann doch auch Mischgattungen wie beispielsweise die Balli/Balletti. Innerhalb der Vokalmusik unterteilt er in ernste und unterhaltende Texte, das Kriterium bildet hier die Textthematik. In der weiteren Gliederung wendet Praetorius Kriterien der Textform und der Verwendung an.[100] Damit werden Faktur und Funktion von Texten gleichermaßen als Kennzeichen eingesetzt.

Definiert und erklärt werden fremde musikkulturelle Formen, Gattungen und Phänomene, die im deutschsprachigen Raum bereits verbreitet sind.[101] Praetorius stellte diese Phänomene zum Publikationszeitpunkt 1619 als fremd dar, auch wenn sie üblich gewesen sein dürften. In Kompositionen und vor allem in Nachdichtungen und Neutextierungen lassen sich weitere Belege dafür finden, dass innerhalb der deutschsprachigen Liedkultur nicht mehr zwischen fremden und eigenen Gattungen und Formen differenziert wurde, sondern verschiedene Phänomene verbunden und verschmolzen wurden. Auch wenn Praetorius hier die jeweilige nationale Herkunft einer Form erörtert und damit als fremd kennzeichnet, war sie doch schon in die deutsche Liedkultur implementiert. In keinem der drei Bände behandelt Praetorius ‚genuin' deutsche Formen, was diese These unterstützt. Zudem spricht dafür, dass Praetorius dem Lied keinen eigenen Eintrag widmet, die Bezeichnung aber immer wieder in den Explikationen anderer vokalmusikalischer Formen verwendet. Ex negativo zeigt sich, dass der Begriff als übergeordnete Bezeichnung dient und verschiedene Formen und Phänomene umfasst.

---

99 Dies zeigt auch Praetorius' lateinische Erläuterung: „Miscellanea de Etymologia & descriptione cantionum non solum apud'Italos, Gallos, Anglos, verùm etiam hac memoria apud Germanos usitatarum, & tàm usui'Ecclesiastico, quàm Ethico, Politico & Oeconomico dicatarum", vgl. ders.: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. A1^{r}.

100 Ebenso gilt das Kennzeichen der Gesellschaft in der Instrumentalmusik: Unterschieden wird nach eigenem Musizieren und der Musikausübung in einem größeren sozialen Kontext.

101 Vgl. Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Titelblatt: „[in] jetziger zeit in Teutschland gebräuchliche[n] Gesänge".

5.2.4 Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624)

Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* war von grundlegender Bedeutung für die deutschsprachige Literatur seit der Frühen Neuzeit.[102] Deren Aufwertung und Weiterentwicklung wurde maßgeblich von der Abfassung der *Poeterey* in deutscher Sprache wie auch von ihrer Konkurrenzfähigkeit mit den avancierten romanischen nationalsprachlichen Literaturen unterstrichen. Relevante Poetiken entstanden auch schon vor Opitz, einen Anfangspunkt stellte der deutsche Humanist und Dichter Konrad Celtis (1459–1508) dar.[103] Etwa 40 bis 70 überwiegend lateinische Poetiken waren bis zur *Poeterey* erschienen.[104]

Der Dichter und Theoretiker Martin Opitz (1597–1639) stammte aus Breslau und studierte in Heidelberg, wo er mit den jungen Dichtern und Humanisten Georg Michael Lingelsheim, Janus Gruter, Caspar von Barth, Julius Wilhelm Zincgref und Balthasar Venator in Kontakt kam.[105] Nachdem der Dreißigjährige Krieg Heidelberg erreichte, zog Opitz 1620 nach Leiden und lernte dort den niederländischen Dichter Daniel Heinsius kennen. Mit einem Umweg über Siebenbürgen kehrte Opitz 1623 nach Schlesien zurück und wurde Rat am Breslauer Hof. Im Dienste verschiedener Herzöge im schlesischen Raum wirkte er als Sekretär, Agent, Dichter und Historiograph und verfasste zahlreiche gattungs- und stilbildende Werke.

---

102 Zahlreiche Studien haben sich mit Martin Opitz und seiner Regelpoetik auseinandergesetzt. Exemplarisch sei hier verwiesen auf Wilhelm Kühlmann: Martin Opitz. Deutsche Literatur und deutsche Nation. Heidelberg 2001; Thomas Borgstedt/Walter Schmitz (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt (Frühe Neuzeit 63). Tübingen 2002; Nicola Kaminski: Ex bello ars oder Ursprung der „Deutschen Poeterey" (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 205). Heidelberg 2004; Jörg Robert: Martin Opitz und die Konstitution der Deutschen Poetik. Norm, Tradition und Kontinuität zwischen *Aristarch* und *Buch von der Deutschen Poeterey*. In: Euphorion 98 (2004), S. 281–322 sowie Jörg-Ulrich Fechner/Wolfgang Kessler (Hrsg.): Martin Opitz 1597–1639. Fremdheit und Gegenwärtigkeit einer geschichtlichen Persönlichkeit (Martin-Opitz-Bibliothek Schriften III). Herne 2006. Grundlegend sind auch die Arbeiten von Klaus Garber: Martin Opitz – „der Vater der deutschen Dichtung". Eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik. Stuttgart 1976 sowie ders.: Der Reformator und Aufklärer Martin Opitz. Ein Humanist im Zeitalter der Krisis. Berlin/Boston 2018.

103 Vgl. Till: Poetik in der frühen Neuzeit, S. 119f. sowie Jörg Robert: Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich (Frühe Neuzeit 76). Tübingen 2003.

104 Vgl. Till: Poetik in der frühen Neuzeit, S. 119f.

105 Die folgenden biographischen Ausführungen orientieren sich an Klaus Garber: Art. „Opitz, Martin". In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): Killy Literaturlexikon – Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Bd. 8, Berlin/New York 2010, S. 715–722.

Martin Opitz wurde humanistisch ausgebildet.[106] Dies prägte auch seine Herangehensweise an eine deutsche Dichtungssprache: Zum einen bildeten antike Dichtungstraditionen die Basis seiner Regelpoetik. Daher kannte Opitz das quantitierende Versverfahren, bei dem die Versfüße in ihrer Dauer (lang oder kurz) gemessen werden. Bestimmte alternierende Anordnungskonstellationen von langen und kurzen Silben waren ihm ebenso wie die Begriffe Jambus, Trochäus etc. vertraut. Dies zeigt sich beispielsweise an den zahlreichen Bezügen auf die *Poetices libri septem* von Julius Caesar Scaliger.[107] Zum anderen orientierte Opitz sich an den Dichtungskonzeptionen, die zu seiner Zeit *en vogue* waren. Wie die sprachlichen, prosodischen und metrischen Konzepte der Antike in eine Volkssprache übertragen wurden, beobachtete Opitz besonders an den Werken der französischen Dichter, allen voran an Pierre de Ronsard und den Dichtern der Pléiade. Diese verwendeten den Alexandriner, definierten die Verslänge und beschrieben die Gestaltung des Versendes, je nachdem, ob das Wort männlich oder weiblich bestimmt wurde. Und drittens wurde Opitz von niederländischen Dichtern wie beispielsweise Hugo Grotius und Daniel Heinsius angeregt. Heinsius' *Nederduytsche Poemata* (1616) kannte Opitz bereits, und einige seiner Werke übersetzte er in die deutsche Sprache.[108] Besonders seine Art zu dichten analysierte Opitz und übernahm dessen Vorstellungen zu Verslänge und -ende sowie zur Gestaltung des Versinneren und dessen Gliederung.

Opitz' Entwicklung spiegelt sich in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey*: Die Poetik fungiert als eine Art „doppelte Gattungslehre", wie Rüdiger Zymner for-

---

106 Vgl. Garber: Der Reformator und Aufklärer Martin Opitz.

107 Die direkten Hinweise und Quellenangaben aus den Poetiken von Aristoteles, Horaz, Scaliger etc. zeigen, dass Opitz wenig eigenständige Regeln und Vorschriften entwickelt, vgl. Robert: Martin Opitz und die Konstitution der Deutschen Poetik, S. 303.

108 Vgl. Daniel Heinsius: Nederduytsche Poemata; By een vergadert en uytgegeven Door P. S. Amsterdam 1616. So stammen beispielsweise die Vorlagen zu Opitz' *Dan. Heinsii Lobgesang Jesu Christi des einigen und ewigen Sohnes Gottes*. Görlitz 1621 und *Danielis Heinsii Hymnus oder Lobgesang Bacchi, darinnen der gebrauch vnd missbrauch des Weines beschrieben wird*. Liegnitz 1622 von Daniel Heinsius, vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 119. Zu Opitz und Grotius vgl. stellvertretend Ferdinand van Ingen: Niederländische Leitbilder. Opitz – Grotius. In: Thomas Borgstedt/Walter Schmitz (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt (Frühe Neuzeit 63). Tübingen 2002, S. 169–190. Zu Opitz und Heinsius vgl. zuletzt Achim Aurnhammer: Daniel Heinsius und die Anfänge der deutschen Barockdichtung. In: Eckard Lefèvre (Hrsg.): Daniel Heinsius: klassischer Philologe und Poet. Tübingen 2008, S. 329–345. Grundlegend immer noch Leonard Forster: Die Niederlande und die Anfänge der Barocklyrik in Deutschland. Mit Textbeispielen und einer Abbildung (Voordrachten gehouden voor de gelderse leergangen te arnhem 20). Groningen 1967.

muliert: Opitz' Regelpoetik fußt zum einen auf Scaligers klassischer Gattungslehre und versucht zum anderen, „die volkssprachlichen Gattungstraditionen zu erfassen".[109] Wie Zymner ausführt, zeigt sich dies beispielsweise daran, dass Opitz von der „art der carminum vnd getichte" spricht und dafür sowohl die klassischen antiken als auch die ‚neuen' romanischen Gattungen erörtert.[110]

Bereits in der lateinischsprachigen programmatischen Schrift *Aristarchus* (1617) nahm Martin Opitz die Kontinuitäten der deutschen Sprache und Literatur vorweg und reflektierte diese.[111] Auch in den Vorreden zu seinen Übersetzungen von Heinsius' Werken finden sich bereits Hinweise auf Überlegungen zur deutschsprachigen Dichtung und deren Beschaffenheit, aber noch keine schriftlich ausgeführten Regeln und Vorschriften.[112] Einige Jahre später führte er diese Erkenntnisse weiter und spitzte sie im 1624 erschienenen *Buch von der Deutschen Poeterey* zu, die als erste erhaltene Regelpoetik in deutscher Sprache gilt.[113] In dieser programmatischen Schrift für eine neue deutschsprachige Dichtung orientierte Opitz sich an antiken, romanischen und niederländischen Vorbildern, ahmte sie nach dem frühneuzeitlichen Leitprinzip ‚imitatio' und ‚aemulatio' nach und versuchte sie zu übertreffen.[114] Ziel seiner Arbeit war die Schaffung einer europäisch konkurrenzfähigen Theorie und Praxis der deutschen Sprache und Literatur.[115]

---

109 Zymner: Gattungspoetik, S. 436.

110 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 359. Vgl. Zymner: Gattungspoetik, S. 436. Beispiele für die antike Gruppe sind „Heroisch getichte", „Tragedie" oder „Comedie"; als romanische Genres werden „Sonnet" und „Quatrain" genannt.

111 Vgl. Martin Opitz: Aristarchus, sive de contemptu linguae teutonicae. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. I: Die Werke von 1614 bis 1621 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 295). Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1968, S. 51–75. Vgl. hierzu die Studien von Robert: Martin Opitz und die Konstitution der Deutschen Poetik sowie Jörg Robert: *Vetus Poesis – nova ratio carminum*. Martin Opitz und der Beginn der *Deutschen Poeterey*. In: Jan-Dirk Müller/Jörg Robert (Hrsg.): Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert (Pluralisierung und Autorität 11). Berlin 2007, S. 397–440.

112 Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 120.

113 Vgl. Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey. Die deutschsprachigen Poetiken von Johann Engerts (um 1600) und Ernst Schwabe von der Heyde (1616) sind nicht überliefert, vgl. Stockhorst: Reformpoetik, S. 9.

114 Zur Nachahmung bei Opitz vgl. Thomas Borgstedt: Nachahmung und Nützlichkeit: Renaissancediskurse, *Poeterey* und Monumentsonette. In: Thomas Borgstedt/Walter Schmitz (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt (Frühe Neuzeit 63). Tübingen 2002, S. 53–72.

115 Vgl. Schmidt: Deutsche Ars Poetica, S. 108.

Das *Buch von der Deutschen Poeterey*, 1624 in Breslau gedruckt, vereint sprach- und kulturpolitische Legitimation sowie Rehabilitierung deutscher Dichtung, Regelwerk und Mustertexte gleichermaßen.[116] Die ersten vier Kapitel der Poetik erläutern Opitz' kulturpolitisches Programm:[117] In der (Leser-)Vorrede (Capitel I.) begründet Opitz seine Ausführungen mit dem Interesse seiner Rezipienten, hebt die Poesie als göttliche Eingebung über die Poetik und stellt sich in die Tradition von Aristoteles und Horaz, die für die griechische und lateinische Dichtkunst Regeln formuliert haben. Die beiden anschließenden Capitel II. und III. behandeln Zweck und Geschichte der Poesie, bestimmen ihre Funktion und legitimieren sie, indem sie topische Vorwürfe widerlegen („entschuldigung"). Dies bündelt Opitz im IV. Capitel und spitzt es auf die deutschsprachige Dichtung zu. Neben der historischen Herleitung und der Legitimation rekurriert er mit dem über Melchior Goldast vermittelten Zitat Walters von der Vogelweide auf die mittelhochdeutsche Literaturtradition. Dieselbe kulturpolitische Bedeutung, die Francesco Petrarca für die italienische und Pierre de Ronsard für die französische Sprache und Literatur haben, beansprucht Martin Opitz für sich und seine Poetik.

Die drei Capitel V. bis VII. bieten Regeln für die deutsche Dichtkunst sowie Mustertexte und bilden damit das Herz der Poetik. Klar erkennbar ist hier Opitz' Orientierung an der antiken Rhetorik und die Verflechtung von Poesie und Rhetorik: Das V. Capitel umfasst mit „invention oder erfindung/ vnd Disposition oder abtheilung der dinge" den Bereich der ‚inventio' und ‚dispositio', also die in der Dichtung zu behandelnden Gegenstände und ihre Auswahl und Gliederung. Das darauffolgende Capitel VI. behandelt mit der ‚elocutio' die sprachliche und stilistische Gestaltung und Konkretisierung der Dichtung („zuebereitung vnd ziehr der worte"). In der Rhetorik werden diese Aspekte mit ‚res' und ‚verba' unterschie-

---

116 Vgl. zur Zusammenfassung das Nachwort zur Studienausgabe der *Poeterey* von Herbert Jaumann (Hrsg.): Martin Opitz. Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe. Mit dem *Aristarch* (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen *Teutschen Poemata* (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der *Trojanerinnen* (1625). Stuttgart 2013, S. 191–213.

117 Wie Opitz im Absatz zum Echo formuliert, stellt die *Poeterey* eine Reaktion auf die nicht autorisierte Veröffentlichung der *Teutschen Poemata* durch Julius Wilhelm Zincgref dar. Opitz war in seiner Entwicklung der Prosodie und Metrik einer deutschen Sprache fortgeschrittener, als seine Gedichte in den *Poemata* zeigten. Deshalb sah er eine Veröffentlichung dieser Dichtung als Rückschritt an, Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 368, Anm. 44 sowie Jaumann (Hrsg.): Martin Opitz. Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe, S. 31f. und S. 146f. Vgl. auch Wels: Kunstvolle Verse, S. 110f.

den.[118] Mit Reimlehre, Metrik und Ausführungen über die Gattungen der Poesie als gebundene Rede schließt das VII. Capitel die dichtungspraktischen Regeln ab.

Das kulturpolitische Programm aus den Capiteln I. bis IV. wird im VIII. Capitel fortgesetzt und beendet.[119] Die Ausführungen in seiner *Poeterey* ergänzt Opitz mit Mustertexten zu verschiedenen Gattungen und Formen. Diese stellen Übersetzungen und Bearbeitungen aus der Weltliteratur genauso wie eigene Versuche dar wie beispielsweise die *Acht Bücher Teutscher Poematum* (1625) oder auch seine Bearbeitung der Psalmen Davids. Für theoretische Äußerungen zum Lied sind die Capitel V. bis VII. aufschlussreich, da sie Hinweise auf das Verhältnis von Lied als musikalischem Werk und Lied als literarischem Text versprechen.

Sowohl im V. als auch im VII. Capitel geht Martin Opitz auf literarische Gattungen ein, teilweise doppelt, aber ohne dies explizit zu benennen. Dies liegt an der Gliederung der *Poeterey*, die sich an den rhetorischen Kategorien der in der Dichtung zu thematisierenden Gegenstände und ihrer sprachlich-stilistischen Ausgestaltung orientiert. Beide „‚Gruppen‘ poetischer Literatur“ werden dabei mit ‚genera carminis‘ benannt: Dieser Ausdruck ist mit ‚Liedgattungen‘ zu übersetzen.[120] Die Gattungen im V. Capitel stammen dabei überwiegend aus der antiken Tradition; im VII. Capitel behandelt Opitz mehr die Genera aus der rinaszimentalen Tradition sowie Formen, die für die deutsche Dichtkunst innovativ waren.[121]

Im V. Capitel kategorisiert Opitz die literarischen Gattungen, die für ihn zur deutschen Poesie gehören, und formuliert Vorschriften für ihre inhaltliche Gestaltung: Neben Tragödie, Komödie und Satire sind das die lyrischen Formen Epigramm, Eklogen (Hirtenlieder), Elegien, Echo, Hymnen, Sylven (poetische Wäl-

---

118 Auf die zahlreichen Bezüge zur klassischen Rhetorik und die Abhängigkeit der *Poeterey* von dieser wie auch die Verbindungen zur Grammatik wird im Folgenden nicht eingegangen, vgl. hierzu die Arbeiten von Dyck: Ticht-Kunst; Schmidt: Deutsche Ars Poetica; Hans-Gert Roloff: Martin Opitz – 400 Jahre! Ein Festvortrag. In: Thomas Borgstedt/Walter Schmitz (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt (Frühe Neuzeit 63). Tübingen 2002, S. 7–30; Stefan Trappen: Dialektischer und klassischer Gattungsbegriff bei Opitz. Ein übersehener Zusammenhang zwischen Aristoteles, Scaliger und der deutschen Barockpoetik. In: Thomas Borgstedt/Walter Schmitz (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt (Frühe Neuzeit 63). Tübingen 2002, S. 88–98; Joachim Knape: Poetik und Rhetorik in Deutschland 1300–1700 (Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung 44). Wiesbaden 2006; Stockhorst: Reformpoetik; Simon: Poetik und Poetizität sowie Till: Poetik in der frühen Neuzeit.

119 Erläutert werden nochmals Zweck, Funktionen und Ansehen von Dichtung und Dichter. Im Epilog listet Opitz die Druckfehler auf und äußert sich zur Frage nach der Eindeutschung mythologischer und fremder Namen und Wörter – Namen sollen in ihrer Ursprungssprache bestehen bleiben, fremde Begriffe hingegen mit deutschen Äquivalenten bezeichnet werden.

120 Trappen: Dialektischer und klassischer Gattungsbegriff bei Opitz, S. 89.

121 Vgl. Stockhorst: Reformpoetik, S. 33–35 sowie Trappen: Gattungspoetik, S. 84.

der) und „Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan“ (zum Echo vgl. Kap. 5.3).[122] „Lyrica“ sind als Gattung somit den anderen literarischen Gattungen gleichgestellt:

> Die Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan/ erfodern zueföderst ein freyes lustiges gemüte/ vnd wollen mit schönen sprüchen vnnd lehren häuffig geziehret sein: wieder der andern Carminum gebrauch/ da man sonderliche masse wegen der sententze halten muß; damit nicht der gantze Cörper vnserer rede nur lauter augen zue haben scheine/ weil er auch der andern glieder nicht entberen kan.[123]

Opitz beschreibt die „Lyrica“ als besonders gut singbare und zur Vertonung geeignete Gedichte. „Lyrica“ sind durch inhaltliche Vielfalt charakterisiert, die meist einen didaktisch-pädagogischen Impetus in Form eines Spruchs, einer Sentenz oder einer Lehre enthalten. Diese kontrastieren mit den „andern Carminum“, bei denen thematisch ein einzelner Gegenstand im Mittelpunkt steht. Die Passage bezieht sich auf die vorangestellte Auflistung mit Eklogen, Elegien, Hymnen und Sylven, bei denen inhaltlich Maß gehalten und nicht mehrere Kernaussagen zu verschiedenen Themen ausgeführt werden soll.[124] Sie geht auf Ronsard zurück, bei dem die Formulierung auf „œuvre Heroique“ zugespitzt wird: Je mehr inhaltliche Gegenstände in einem Werk auftreten, desto weniger werden die einzelnen Aspekte erörtert und desto kürzer werden die jeweiligen Abschnitte. Die Körpermetapher übernimmt Opitz von Ronsard: Zu einzelnen „augen“ gehören auch die „andern glieder“, folglich sollen auch die einzelnen Themen entfaltet und ausgeführt werden.[125]

Mit der Auflistung und Beschreibung der „Lyrica“ in der *Poeterey* werden diese erstens anderen Gedichtformen gleichgestellt, sie stellen zweitens eine Form dar, die besonders für Musik geeignet scheint, und die Bezeichnung wird drittens synonym zum Ausdruck ‚Lied‘ verwendet – ein Ausdruck, der in der ganzen *Poe-*

---

122 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 359–371.

123 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 369.

124 „Sylven oder wälder“ nennt Opitz hier als eigenständige lyrische Gattung, die „*carmina*“ wie auch „geistliche vnnd weltliche getichte“ zu verschiedenen Gelegenheiten umfasst und folglich Kasuallyrik darstellt. Ihre poetische Vielfalt heterogener Kleinformen veranschaulicht Opitz mit einem Wald, vgl. Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 368f. Hervorhebung im Original. Vgl. auch Wesche: Literarische Diversität, S. 14–16.

125 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 369. Herbert Jaumann interpretiert diese Stelle dergestalt, dass bei den „andern Carminum“ das Metrum den Satzstrukturen angepasst werden müsse, vgl. Jaumann (Hrsg.): Martin Opitz. Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe, S. 148. Es erschließt sich nicht, wie er auf Metrum und Satzstrukturen kommt: Das V. Capitel umfasst die literarischen Gattungen aus inhaltlicher Perspektive.

terey kein einziges Mal auftritt. Inhaltlich hält Opitz sich eng an Horaz, den er wörtlich zitiert und aus dessen *ars poetica* er die Götterwelt, Unterhaltsames wie Siege in Faustkämpfen und Pferderennen, Liebe und Wein als Themen angibt:

> Ihren inhalt betreffendt/ saget Horatius:
> *Musa dedit fidibus divos, puerosque deorum*
> *Et pugilem victorem, & equum certamine primum,*
> *Et iuvenum curas, & libera vina referre.*
>
> Er wil so viel zue verstehen geben/ das sie alles was in ein kurtz getichte kan gebracht werden beschreiben können; buhlerey/ täntze/ banckete/ schöne Menscher [sic]/ Gärte [sic]/ Weinberge/ lob der mässigkeit/ nichtigkeit des todes/ etc. Sonderlich aber vermahnung zue der fröligkeit: welchen inhalts ich meiner Oden eine/ zue beschliessung dieses Capitels/ setzen wil:
>
> Ode.
> Ich emfinde fast ein grawen [...].[126]

Opitz erweitert diese Aufzählung um weitere Inhaltsmöglichkeiten, die er von Scaliger und Ronsard übernimmt, und ergänzt mit „schöne Menscher [sic]/ Gärte [sic]/ Weinberge“ und „nichtigkeit des todes“ vier eigene Themenvorschläge.[127] Auch der Hinweis, dass es sich bei „Lyrica“ formal um „ein kurtz getichte“ handelt, stammt von Scaliger, der mit seinem weiten Lyrikverständnis Opitz’ Grundlage bildet.[128] Indem Opitz die Kürze der „Lyrica“ prononciert, grenzt er sie von den anderen literarischen Gattungen im V. Capitel ab.[129] Opitz stellt damit verschiedene literarische Gattungen nebeneinander und unterscheidet sie anhand inhaltlicher Kriterien sowie ihres Umfangs. Bezogen auf die „Lyrica“ steht die thematische Vielfalt einer pointierten Kürze gegenüber: Tanz, Unterhaltung, Liebe, Wein, Speisen und auch Belehrendes („lob der mässigkeit“) sollen auf begrenztem Raum Fröhlichkeit erzeugen. „Lyrica“ sind folglich im alltäglichen Leben der Menschen fest verankert und sollen insbesondere zu Lebensfreude und Heiterkeit beitragen. Trotz formaler Unbestimmtheit definiert Opitz die „Lyrica“ als Textsorte und kodifiziert sie als solche in der *Poeterey*.[130]

---

126 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 369f. Hervorhebungen im Original.

127 Vgl. den Stellenkommentar in Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 369, Anm. 59.

128 Vgl. Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 369; Julius Caesar Scaliger: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. 5 Bde. Bd. III: Buch 3. Hrsg., übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz. Stuttgart-Bad Cannstatt 1995. 3. Buch, 123. Kapitel, S. 198.

129 Auch die beiden Formen „Satyra“ und Epigramm differieren in ihrer Kürze, vgl. Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 366.

130 Dies führte dazu, dass nachfolgende Autoren versuchten, „Lyrica“ formal einzugrenzen und zu definieren und damit eine umfangreiche Produktion und Rezeption von Liedern bewirkten,

Diese letzte „abtheilung“ schließt mit einer von Opitz selbst gedichteten Ode „Ich empfinde fast ein grawen“. Abgesehen von einigen Beispielen zu den heroischen Gedichten zu Beginn des V. Capitels ist die Gattung der „Lyrica“ die einzige innerhalb der Gattungslehre, die mit einem Mustertext veranschaulicht wird, und erhält damit eine exponierte Stellung.[131] Bei dieser Ode handelt es sich um eine freie Übersetzung von Pierre de Ronsards Ode Nr. XVIII „J'ai l'ésprit tout ennuyé“ (1554), die durchaus eigene Akzente setzt.[132] Aufschlussreich ist hier zum einen Opitz' Rückgriff auf Ronsard und damit auf die französische Literatur, stellt Opitz doch einmal mehr seine Orientierung an der romanischen Kultur unter Beweis. Zum anderen bietet die Ode Einblicke in Opitz' Umgang mit Begrifflichkeiten: Das Gedicht ist mit ‚Ode‘ überschrieben und wird von Opitz im Anschluss an die Definition der „Lyrica“ als solche bezeichnet. Das griechische Wort ‚Ode‘ bedeutet auf Deutsch ‚Lied‘ und steht hier für ein liedhaftes Gedicht.

Auch die Bezeichnung ‚Lyrica‘ für liedhafte, singbare Gedichte stammt aus dem Griechischen und wird über die lateinische Sprache vermittelt.[133] Opitz verwendet die Ausdrücke ‚Ode‘ und Lyrik (die eingedeutschte Sprachvariante von ‚Lyrica‘) terminologisch unscharf als Synonyme für seine Konzeption einer „liedhafte[n], sangbare[n] Dichtung“.[134] Dabei vermeidet er die Bezeichnung ‚Lied‘. Den lateinischen Ausdruck ‚Carmen‘ setzt Opitz nur an einer Stelle am Anfang des V. Capitels in seiner Beschreibung zur Textsorte der „Lyrica“ ein, und zwar zur Abgrenzung der Gattung gegenüber anderen Gedichten wie den Hymni, Lob-

---

vgl. Werle: „Ich singe, wie der Vogel singt“ – Bestimmung der Lyrik von Goethe bis Opitz, S. 127; Anthony J. Harper: Zur Verbreitung und Rezeption des weltlichen Liedes um 1640 in Mittel- und Norddeutschland. In: Gudrun Busch/Anthony J. Harper (Hrsg.): Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts (Chloe. Beihefte zum Daphnis 12). Amsterdam/Atlanta 1992, S. 35–52 sowie Harper: German secular song-books.

131 Vgl. Werle: „Ich singe, wie der Vogel singt“ – Bestimmung der Lyrik von Goethe bis Opitz, S. 125.

132 Vgl. Detlef Haberland: Opitz' Ode „Ich empfinde fast ein grawen“ zwischen Pierre Ronsard und Siegmund von Birken. In: Miroslawa Czarnecka et al. (Hrsg.): Memoria Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock. Zum Gedenken an Marian Szyrocki (1928–1992) (Acta Universitatis Wratislaviensis 2504). Wroclaw 2003, S. 309–325, hier S. 325. Zur Rezeption dieses Liedes vgl. Dieter Martin: Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830 (Das Abendland. Neue Folge 26). Frankfurt am Main 2000, S. 186–194.

133 Vgl. Werle: „Ich singe, wie der Vogel singt“ – Bestimmung der Lyrik von Goethe bis Opitz, S. 124.

134 Werle: „Ich singe, wie der Vogel singt“ – Bestimmung der Lyrik von Goethe bis Opitz, S. 126. Vgl. auch Aurnhammer/Martin: Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock, S. 334f.; Stockhorst: Reformpoetik, S. 60 sowie Krummacher: Poetik und Enzyklopädie, S. 259.

gesängen, dem Echo oder den Eklogen, deren Definitionen den „Lyrica" vorausgehen: „wieder der andern Carminum gebrauch".[135] Die Pluralform „Carminum" fungiert an dieser Stelle als übergeordnete Bezeichnung für einen Text in Versen mit musikalischer Dimension.

Das VII. Capitel von Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* umfasst die Grundsätze zu Metrik und Prosodie.[136] Es behandelt drei Aspekte der formalen und stilistischen Eigenschaften von Gedichten: Erstens den Reim und die verschiedenen Reimformen einschließlich der Regeln von Synkope, Apokope und der Vermeidung eines Hiats, zweitens die Gestaltung eines Verses mit betonten und unbetonten Silben und drittens literarische Gattungen, die nach ihrer metrischen Struktur angeordnet sind und überwiegend aus den romanischen Traditionen stammen.

Hinweise auf das Verständnis von Lied und Lyrik bieten vor allem der zweite und dritte Aspekt. Ein Gesichtspunkt aus den Ausführungen zum Reim kommt hier aber auch zur Sprache, weil sich damit signifikante Bezüge zwischen der deutschsprachigen Liedkultur und der Poetik zeigen lassen. Opitz formuliert in seinen Regeln für die Reimgestaltung Vorschriften für Apokopen und Synkopen von Silben. So verbietet er grundsätzlich die willkürliche Verkürzung und Ergänzung von Wörtern wie auch die Synkope, lediglich zur Vermeidung eines Hiats (zwei Vokale stoßen aufeinander) muss ein auslautendes schwaches ‚e' apokopiert werden.[137] Diese Praxis wird in der deutschsprachigen Liedkultur vorweggenommen: Abraham Ratz unterlegt die italienischen Liedsätze Jacob Regnarts mit neuen deutschsprachigen Texten (vgl. Kap. 4.2.3). In seiner Widmungsrede reflektiert er den bewussten Einsatz einsilbiger Wörter für die apokopierten italienischen Wörter: Die Verkürzung von beispielsweise ‚sospiri' zu ‚sospir'' sei etwas, „welchs die Teutsche Sprach nicht leidet" (vgl. Kap. 5.2.2).[138] Es wird deutlich, dass Aspekte von Opitz' Regelpoetik in der deutschsprachigen Liedpraxis um 1600, zumal in den Übersetzungen von Vokalmusik, bereits vorhanden sind.

Die Gestaltung eines Verses, also die Füllung eines Verses mit Wörtern, beginnt Martin Opitz mit der Klassifizierung in feminine und maskuline Verse.[139] Direkt daran schließt sich der entscheidende Absatz an, in dem Opitz das akzen-

135 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 369.

136 Vgl. Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 385–408.

137 Vgl. Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 386–388, vgl. hierzu Wels: Kunstvolle Verse, S. 139f.

138 Ratz: Threni amorvm. Der erste Theil Lustiger weltlicher lieder (1595), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^r.

139 Eindeutig orientiert Opitz sich an der französischen Metrik und grenzt sich zugleich von der italienischen ab, vgl. Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 392.

tuierende Betonungsprinzip mit alternierender Hebung für die deutsche Dichtung proklamiert:[140]

> Nachmals ist auch ein jeder verß entweder ein *iambicus* oder *trochaicus*; nicht zwar das wir auff art der griechen vnnd lateiner eine gewisse grösse der sylben können in acht nemen; sondern das wir aus den accenten vnnd dem thone erkennen/ welche sylbe hoch vnnd welche niedrig gesetzt soll werden.[141]

Martin Opitz überträgt das antike quantitierende Versprinzip auf die deutsche Sprache und transformiert die Unterscheidung von langen und kurzen Silben in betonte und unbetonte Silben. Die „grösse der sylben" im Lateinischen und Griechischen entspricht der Quantität, der Dauer einer Silbe. Die deutsche Sprache wägt betonte („hoch") und unbetonte („niedrig") Silben – Opitz setzt hier stillschweigend die Begriffe der antiken Metrik mit den deutschen Ausdrücken gleich.[142] Zwei Konsequenzen resultieren aus den metrischen Vorschriften: Erstens wird die deutsche Dichtung mit Jambus und Trochäus auf alternierende Verse verpflichtet. Diese Regel erweitert dann der deutsche Dichter und Literaturtheoretiker August Buchner (1591–1661) mit der Aufwertung und Einführung des Daktylus. Und zweitens unterscheidet Opitz mit dem akzentuierenden Versprinzip zwischen betonten und unbetonten Silben entsprechend dem Wortakzent und reguliert damit das Innere eines Verses.[143] Diesen den Wörtern immanenten Akzent nutzt er für den Bau regelmäßig alternierender Verse und setzt dafür besonders einsilbige Wörter ein, die meist variabel zu betonen sind.[144]

Die akzentuierende Metrik ist in der deutschen Literatur nicht neu und auch nicht Opitz' Erfindung.[145] Aber die Verknüpfung von Akzentmetrik und Alterna-

140 Vgl. Till: Poetik in der frühen Neuzeit, S. 122. Vgl. auch Christian Wagenknecht: Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie. Mit einem Anhang: Quellenschriften zur Versgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. München 1971; ders.: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. München ^{3}1993; Burkhard Moennighoff: Metrik. Stuttgart 2004 sowie Remigius Bunia: Metrik und Kulturpolitik. Verstheorie bei Opitz, Klopstock und Bürger in der europäischen Tradition. Berlin 2014.

141 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 392. Hervorhebungen im Original.

142 Vgl. den Stellenkommentar in Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 392, Anm. 28. Diese Transformation und Anpassung der antiken Metrik auf die deutsche Sprache entwickelt Opitz über mehrere Jahre hinweg, wie Volkhard Wels detailliert nachzeichnet, vgl. ders.: Kunstvolle Verse, S. 109–159.

143 Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 123.

144 Vgl. Bunia: Metrik und Kulturpolitik, S. 70–89.

145 Vgl. ausführlich zu den Vorläufern wie Paul Rebhun, Johannes Fischart oder auch den Lutherischen Kirchenliedern Wels: Kunstvolle Verse, S. 65–107.

tion mit den lateinischen metrischen Bezeichnungen bildet den entscheidenden Schritt für die deutsche Prosodie. Grundlegend dafür ist die Begründung der Alternationsregel, die aus der Praxis abgeleitet – bezeichnenderweise werden als Beispiele die Incipits zweier Lieder von Martin Luther angegeben – und nicht präskriptiv als poetologisches Gesetz vorgegeben wird.[146]

Betonte und unbetonte Silben unterscheidet Opitz nach dem ‚natürlichen' Wortakzent („das wir aus den accenten vnnd dem thone erkennen").[147] Differenziert wird nach der klanglichen Dimension von Akzent bzw. Ton, folglich nach dem Gehör. Opitz nimmt Sprache als akustisches Phänomen wahr und orientiert sich an der gesprochenen Sprache.[148] Die Abfolge von betonten und unbetonten Silben bildet eine rhythmisch-melodische Eigenschaft von Sprache und ist Teil der musikalischen Sprachperzeption. Damit lässt sich eine Verbindung zur Musik, besonders zur Vokalmusik als Kombination von Wort und Ton, erkennen. Auch wenn sich diese zitierte Passage nicht ausschließlich auf das Lied, sondern auf die poetische Rede in Versen bezieht, werden musikalische Kategorien für die Beschreibung dieses sprachlichen Sachverhalts verwendet. Opitz' Orientierung an und die Prägung durch antike Poetiken sowie andere europäische volkssprachliche Literaturen treten deutlich zutage. Es erscheint aber auch nicht vollkommen abwegig, dass Opitz zusätzlich von der Musikpraxis seiner Zeit geprägt wurde und Anregungen aus der gehörten und ausgeübten Vokalmusik auf die Sprache überträgt: Akzente und Betonungen sind in der Musik genauso wie in der Sprache vorhanden. Und als Angehöriger des Bürgertums dürfte Opitz mit der Musikpraxis vertraut gewesen sein.

Dichter wie Johann Peter Titz und Justus Georg Schottelius (1612–1676) versuchten im Laufe des 17. Jahrhunderts, diese akustische Unterscheidung von betonten und unbetonten Silben durch Regeln zu ersetzen. Schwierig ist dies vor allem bei einsilbigen Wörtern, die abhängig von ihrer Position im Vers betont und unbetont sein können.[149] Martin Opitz reflektiert dieses Problem nicht und bietet dafür auch keine Regel. Dagegen formulierte Abraham Ratz 1595 die Unbestimmtheit von monosyllabischen Wörtern noch als Vorteil für deutsche Textunterlegungen italienischer Vokalmusik: Sie seien variabel einsetzbar, wenn italie-

146 Vgl. hierzu Wels: Kunstvolle Verse, S. 125.

147 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 392.

148 Vgl. zur akustischen und visuellen Wahrnehmung von Verszeilen bei Martin Opitz auch Lars Korten: Akzent und Ton. Prosodische Klang-Grundsätze in Martin Opitz' und Enoch Hanmanns Dichtungslehren. In: Britta Herrmann (Hrsg.): Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne (Audiotexte: Klang – Kunst – Kultur 1). Berlin 2015, S. 145–166.

149 Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 128f.

nische Wörter apokopiert würden, ohne dabei den musikalischen Text der Komposition zu verändern (vgl. Kap. 5.2.2).

Der dritte Aspekt aus Opitz' VII. Capitel umfasst ausgehend von der Gestaltung des Verses in Jamben und Trochäen literarische Gattungen. Opitz beginnt mit den poetischen Texten in Alexandrinern, fährt fort mit den metrischen und reimstrukturellen Erläuterungen zum Sonett, den Quatrains und den vierversigen Epigrammen und widmet sich abschließend verschiedenen Odenformen. Im V. Capitel bestimmt er die Ode inhaltlich als Lied und klassifiziert sie nach metrischen Aspekten. Die trochäische, jambische, sapphische und pindarische Ode erörtert er nicht, sondern illustriert sie mit eigenen Beispielen, französischen von Ronsard und seinen Ronsard-Übersetzungen. Vorgaben bezüglich Metrik und Prosodie macht er nicht:

> Die reimen der ersten strophe sind auch zue schrencken auff vielerley art/ die folgenden strophen aber mussen wegen der Music/ die sich zue diesen *generibus carminum* am besten schicken/ auff die erste sehen.[150]

Reimschema, Verszahl und die metrische Struktur der Ode sollen festgelegt und dann in den Folgestrophen beibehalten werden: Dieser Beschreibung der Ode entspricht in der Musik das Strophenlied. Oberstes Kriterium ist folglich die Orientierung an einer Vertonung. Diesen Aspekt verstärkt Opitz noch in seinen Ausführungen zur Sapphischen Ode, ohne sie metrisch und prosodisch genauer zu bestimmen: Besonders diese Odenform benötige eine musikalische Realisierung, sei es vokal oder instrumental, da die Stimme und die Instrumente „das leben vnd die Seele der Poeterey" seien.[151] Opitz evoziert auch hier die musikalische Dimension von Sprache und Literatur und stellt die untrennbar miteinander verbundenen Künste von Wort und Ton in der Literatur zu Beginn des 17. Jahrhunderts heraus.

‚Lyrica' definiert Opitz als liedhafte, sangbare Gedichte und beschreibt Lyrik als einen Teilbereich der Poesie: Diese Texte sind explizit auf eine musikalische Realisierung ausgerichtet. Mit der formal-stilistischen Struktur der Ode, verstanden als Strophenlied, grenzt Opitz diese Gattung von anderen Formen der Vokalmusik wie beispielsweise dem Madrigal als durchkomponiertem Werk ab. Terminologisch bleibt Opitz unscharf und differenziert nicht zwischen den verschiedenen Ausdrücken ‚Lyrica', ‚Ode' und ‚Carmen'. Allenfalls das ‚Carmen' könnte in der Pluralform als übergreifende Bezeichnung fungieren. Er bewirkt damit eine Verengung des Liedverständnisses, trägt aber zugleich zu einer Profilierung der

150 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 402. Hervorhebung im Original.

151 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 404.

verschiedenen Vokalmusikformen bei, die eben nicht alle in der *Poeterey* kodifiziert werden. Dies geschieht dann in verschiedenen musik- und dichtungstheoretischen Abhandlungen wie beispielsweise bei Johann Peter Titz (vgl. Kap. 5.2.6). Als „gekonnte Mischung von Systematisierung, klarer Regelgebung und Illustration der Regeln durch Beispiele" wurde Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* zu einer Art „Leitpoetik" der deutschsprachigen Dichtung im 17. Jahrhundert.[152]

In den Jahren nach der *Poeterey* veröffentlichte Martin Opitz weitere Werke und stellte beinahe „systematisch Modelle für alle neuen Gattungen" bereit.[153] Er etablierte damit seine metrische und stilistische Technik als Vorbild einer neuen, deutschsprachigen Literatur. In der Literatur und der Musik wurden Opitz' Texte nachgeahmt und vertont – das Adjektiv „opitianisch" findet sich sowohl als Bezeichnung der Dichtungsart nach seinen Regeln wie auch als Beschreibung der Person.[154] Dieser personenzentrierte Umgang mit Martin Opitz trug grundlegend zu seinem Ruhm als „Vater der deutschen Dichtung" bei.[155] So schrieb ihm der Heidelberger Kollege Julius Wilhelm Zincgref in seiner Widmungsrede zur nicht autorisierten Ausgabe der *Teutschen Poemata* 1624 folgendes Verdienst zu:

> Vnser Opitius, [...]/ hat es gewagt/ das Eiß gebrochen/ vnd den new ankommenden Göttinen die Furth mitten durch den vngestümmen Strom Menschlicher Vrtheil vorgebahnet/ also daß sie jetzo nicht minder mit vnserer/ als vor diesem mit anderer Völcker Zungen der werthen Nachkommenheit zusprechen.[156]

Diese Pionierleistung nimmt Opitz in seiner Vorrede zu den *Teutschen Poemata* aber auch selbst für sich in Anspruch: „bin ich die Bahn zu brechen/ vnd durch

---

152 Zymner: Gattungspoetik, S. 436.

153 Wels: Kunstvolle Verse, S. 227. Vgl. dort die Werkauflistung.

154 So wird z. B. bereits im Titel von Friedrich Greiffs Gedichtsammlung *Geistlicher Gedicht Vortrab. Mehrertheils auß andern Teutschen Poeten genommen/ und auff die Opitianische Art gerichtet*. Tübingen 1643 die Einrichtung Voropitzianischer Dichtung nach Opitz' Vorschriften angekündigt, vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 216. Und Johann Erasmus Kindermann betitelt seine zweibändige Sammlung mit *Opitianischer Orpheus, Daß ist Musicalischer Ergetzligkeiten* (1642). Anhand einer vergleichenden Untersuchung zu Vertonungen von Opitz' Gedichten ließe sich die Implementierung seiner Versreform auch in der Musik zeigen. Für Opitz-Vertonungen vgl. Kap. 2.1.4. Genannt seien neben der Sammlung Kindermanns Nauwach: Erster Theil Teütscher Villanellen (1627) sowie Kittel: Arien und Kantaten Mit 1. 2. 3. vnd 4. Stimmen (1638).

155 Garber: Martin Opitz – „der Vater der deutschen Dichtung", S. 18.

156 Mit den Göttinnen sind die Musen gemeint, Julius Wilhelm Zincgref: Widmungsrede. In: Martin Opitz: Teutsche Poemata. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. II, 1: Die Werke von 1621 bis 1626 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 300). Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1978, S. 161–292, hier S. 170. Vgl. hierzu Wels: Kunstvolle Verse, S. 112–114.

diesen anfang vnserer Sprache Glückseeligkeit zu erweisen bedacht gewesen."[157] Opitz demonstrierte, dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts die kunstvolle Regulierung der deutschen Sprache in der Theorie wie auch in der Praxis möglich war und eine deutsche Stilistik, Prosodie und Metrik umfasste.[158] Die Metaphern des Eisbrechens und Wegbahnens dienten Zincgref dazu, die von Opitz initiierte Entwicklung einer konkurrenzfähigen deutschen Literatur und Sprache zu veranschaulichen: Nun war es möglich, neben der lateinischen Sprache nach dem Vorbild der anderen europäischen Sprachen in der deutschen Sprache zu dichten. Auch Johann Christoph Gebhard erläuterte Opitz' Leistung mit der Metapher des Wegbahnens in seinem Huldigungssonett an die Musen, welches die erste Stelle in seinem Gedichtband *Opitzische Erquickstunden* (1630) einnimmt: „Der Edle Schlesier hat Euch den weg gebahnt".[159] Dagegen übernahm Johann Rist in der Widmungsrede seiner *Musa Teutonica* (1634) Zincgrefs erste Metapher: Opitz habe endlich „daß Eiß gebrochen/ vnd vns Teutschen die rechte Art gezeiget/ wie auch wir in vnserer Sprache/ Petrarchas, Ariostos, vnd Ronsardos haben können".[160] Opitz' Stilisierung als Eisbrecher und Wegbereiter der deutschen Literatur wurde im Laufe der Zeit immer wieder verwendet und beweist gemäß Wels, dass Zincgrefs Edition der *Teutschen Poemata* vielfach rezipiert wurde.[161] Nicht zu vergessen ist allerdings, dass auch Michael Praetorius sich bereits 1619 diese Rollen selbst zuschrieb (vgl. Kap. 5.2.3). Praetorius hatte somit die Metaphern vorweggenommen und womöglich auch geprägt.

Mit dem wachsenden Ansehen der Nationalsprache wuchs auch das Bemühen um sie „in Form nationalsprachlicher Dichtung, nationalsprachlicher Grammatik und nationalsprachlicher Poetik".[162] Allein im 17. Jahrhundert er-

157 Martin Opitz: Leservorrede. In: Ders.: Teutsche Poemata. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. II, 1: Die Werke von 1621 bis 1626 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 300). Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1978, S. 161–292, hier S. 175.

158 Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 114.

159 Johann Christoph Gebhard: Erster Theil Opitzischer Erquickstunden. Theils auß andern übersetzt: theils new gedicht. Altdorf 1630, „Gesang an die Musen", Bl. A2^{r}. Ein zweiter Teil ist nicht erhalten. Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 212.

160 Johann Rist: Musa Teutonica Das ist Teutscher Poetischer Miscellaneen Erster Theil: In welchem begriffen Allerhandt Epigrammata, Oden, Sonnette, Elegien, Epitaphia, Lob/ Trawr- unnd Klag Gedichte etc. Hamburg 1634. Hier zitiert nach der zweiten Auflage 1637, Widmungsrede, Bl. A3^{r}. Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 212f. Volkhard Wels verweist zudem auf Jesaias Rompler von Löwenhalt (S. 226), der das Verdienst des Eisbrechens allerdings Georg Rodolf Weckherlin zuschrieb, Jasaias Rompler von Löwenhalt: Erstes gebüsch seiner Reim-getichte. Straßburg 1647. Vorrede, Bl. 2^{v}.

161 Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 114, Anm. 9.

162 Schmidt: Deutsche Ars Poetica, S. 118.

schienen 13 Auflagen von Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* und zeugen von der nachhaltigen Wirkung dieser Poetik.[163] Auf dichtungstheoretischer Ebene entstanden rasch Fortführungen und Weiterentwicklungen, welche Opitz' Regeln modifizierten und differenzierten. Auch in der Musik wurden kontinuierlich Kompositionen, musiktheoretische Schriften und musikphilosophische Traktate in deutscher Sprache publiziert.

5.2.5 Johannes Christoph Demantius: *Appendix* zur *Isagoge artis musicae* (1632)

Das Œuvre des Freiberger Komponisten, Musiktheoretikers und Dichters Johannes Christoph Demantius (1567–1643) umfasst nahezu alle Gattungen und Formen musikalischen Schrifttums von geistlicher und weltlicher Musik über poetische Werke, Gelegenheitskompositionen, musiktheoretische Abhandlungen und musikpraktische Anleitungen zum Singen. Im folgenden wird seine musiktheoretische Schrift zur Singkunst vorgestellt, die ab der achten Auflage um einen aufschlussreichen Anhang erweitert wurde. Es handelt sich um *Isagoge artis musicae [...]. Kurtze Anleitung recht vnnd leicht singen zu lernen*, 1602 veröffentlicht und bis 1656 in neun weiteren Auflagen erschienen.[164] Die erste Auflage ist heute verloren; die erste erhaltene Fassung wurde 1607 in Nürnberg von Valentin Fuhrmann gedruckt.

Im Traktat werden nach einem Frage-Antwort-Schema musiktheoretische und gesangstechnische Grundlagen in lateinischer Sprache erläutert. Ab der achten Auflage, 1632 von Georg Beuther in Freiberg gedruckt, erscheint die Schrift

163 Vgl. Stockhorst: Reformpoetik, S. 1f.

164 Vgl. Johannes Christoph Demantius: Isagoge artis musicae ad incipientium captum maxime accommodata. Kurtze Anleitung recht vnnd leicht singen zu lernen. Nürnberg 1607. Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: Ein Musiklexikon von Christoph Demantius. In: Die Musikforschung 10/1 (1957), S. 48–60, hier S. 49f. sowie Reinhard Kade: Christoph Demant. 1567–1643. In: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VI (1890), S. 469–552, hier S. 491f. Eggebrecht berichtet von zehn, Kade von zwölf Auflagen, von denen 1957 noch fünf erhalten gewesen seien: Nürnberg: Valentin Fuhrmann 1607, Freiberg: Georg Hoffmann 1621, Freiberg: Georg Beuther 1632, Freiberg: Georg Beuther 1650 und Freiberg/Jena: Georg Beuther/Samuel Krebs 1656. Alle fünf Auflagen lassen sich auch nachweisen in der British Library, der Niedersächsischen Landesbibliothek, der Staatsbibliothek Berlin, der Sächsischen Landesbibliothek und der Bayerischen Staatsbibliothek. Die Auflage von 1621 ist mit dem Vermerk „Ed. septima & ultima" versehen. Zudem konnte ein weiteres Exemplar in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel ausfindig gemacht werden, 1617 in Goslar von Johann Vogt gedruckt, dessen lateinisches Vorwort wiederum auf den 24. Januar 1605 datiert ist. 1605 müsste also ebenfalls eine Auflage dieser Schrift erschienen sein. Da bis 1621 sieben Auflagen erschienen sind und anschließend nochmals drei weitere gedruckt wurden, dürfte die Schrift mit mindestens zehn Auflagen bekannt und verbreitet gewesen sein.

zum einen in inhaltlich variierter Abfolge zweisprachig: Auf der linken Seite steht der lateinische Text, auf der rechten ist die deutsche Übersetzung abgedruckt. Zum anderen werden der Anleitung 101 Fugen sowie ein deutschsprachiger Anhang mit Erklärungen musikalischer Termini griechischer, lateinischer und italienischer Herkunft in alphabetischer Reihenfolge beigefügt.[165] Dieser Anhang gilt in der spärlichen Forschung als „umfangreichstes und bedeutendstes Musikwörterbuch des 17. Jahrhunderts und als Vorbild für spätere terminologische Appendizes".[166]

Der *Appendix* bildet eine Art Kompendium dessen, was die Rezipienten der Schrift lernen sollten.[167] Zugleich stellt er eine Liste mit 175 musikalischen Begriffen dar, die Anfang des 17. Jahrhunderts gebräuchlich und verbreitet waren. In der lateinischen Vorrede zur achten Auflage von 1632 erwähnt Demantius, dass er einige Termini und deren Erklärungen aus dem *Syntagma musicum* des Michael Praetorius übernommen habe:[168] Von den 175 Termini stammen knapp 100 aus Praetorius' *Syntagma* und Demantius variierte dessen Definitionen teilweise (siehe unten).[169]

Der musikterminologische *Appendix* ist eine Auflistung der griechischen, lateinischen und italienischen musikalischen Fachbegriffe für die Nutzer dieser gesangspädagogischen Schrift. Bei den Nutzern dürfte es sich überwiegend um Schüler handeln, war Demantius doch Domkantor und Lehrer an der Freiberger Domschule. Im Gegensatz zu Praetorius, der neben den Explikationen auch eine systematisierende Klassifikation bietet, beschränkt Demantius sich auf die alphabetische Reihenfolge der Begriffe nebst Definitionen. Für seine Lemmata zum Wortfeld Lied übernimmt er einige Definitionen musikalischer Termini von Praetorius vollständig, andere variiert er und wenige Erklärungen formuliert er neu.[170]

165 Vgl. Demantius: Appendix (1632), Bl. E1^{v}–F1^{v}.

166 Thomas Altmeyer: Art. „Demantius". In: MGG^{2}, Personenteil 5 (2001), Sp. 789–793, hier Sp. 792 sowie Eggebrecht: Ein Musiklexikon von Christoph Demantius, S. 49f.

167 Vgl. Eggebrecht: Ein Musiklexikon von Christoph Demantius, S. 51.

168 Vgl. Johannes Christoph Demantius: Isagoge artis musicae [...]. Kurtze Anleitung recht und leicht singen zu lernen. Freiberg 1632. Vorrede, Bl. A2^{r}–A4^{r}, hier Bl. A3^{v}, vgl. Eggebrecht: Ein Musiklexikon von Christoph Demantius, S. 50.

169 Hans Heinrich Eggebrecht schreibt diese Abweichungen dem „Gesangsschul-Charakter der *Isagoge*" zu und verweist für die Ausdrücke, die Demantius nicht aus dem *Syntagma* übernahm, auf eine „enge[] Nachbarschaft zur Schützschen Terminologie", ders.: Ein Musiklexikon von Christoph Demantius, S. 50f. und 51. Hervorhebung im Original. Die vermuteten Bezüge zu Heinrich Schütz werden hier nicht berücksichtigt, sie würden zu weit führen.

170 Folgende Lemmata wurden verglichen: Aria oder Air, Balletti, Bransle, Canzoni, Canzonette, Chorea, Dialogi, Echo, Giardiniero, Giustiniani, Madrigalia, Melodia, Quodlibet, Scherzi musicali, Serenata, Sestini, Sonetti, Stanza, Tricinium, Villanelle, Vinate und Vinette.

Auf den ersten Blick scheint in den Lemmata zu den vokalmusikalischen Gattungen keine Differenzierung erkennbar, Lied und Gesang muten äquivalent an, zumal die Explikationen überwiegend aus einem kurzen Satz bestehen. Demantius bietet wie Praetorius keine eigenen Einträge für die Ausdrücke ‚Lied' und ‚Gesang'. Beide Bezeichnungen werden aber in verschiedenen Definitionen verwendet: Es handelt sich demnach um übergeordnete Begriffe, die inhaltlich, formal und musikalisch untergliedert werden. Ein genauer Blick in die Explikationen zeigt eine implizite Einteilung: Als „Liedlein" oder „Lieder" werden einfache und kurze Musikstücke bezeichnet, deren Provenienz in einem unteren Gesellschaftsmilieu verortet wird – „*Giardiniero*" wird so als „Gärtners Liedlein", „*Giustiniani*" werden als „Buhlenliedlein", „*Vinate*" als „Saufflieder" und „*Villanelle*" als „Bauer Liedlein" bestimmt.[171]

Auffällig ist vor allem die letzte, geradezu lapidare Definition der Villanella, die rein etymologisch erklärt wird: Demantius tilgt Praetorius' Beschreibung einer kunst- und regellosen Musik wie auch dessen Aufführungshinweise mit Schalmeien und Geigen und die Verwendung der Villanella in Frankreich und beschränkt sich auf die Rezeptionsgruppe der „Bawren".[172] Hatte in den 1570er Jahren mit der Villanellenform der umfangreiche Transferprozess italienischer Musik in den deutschsprachigen Raum begonnen, so spielt sie um 1630 nur mehr eine untergeordnete Rolle und wird von ihrem Ursprung her als kurzes, einfaches Lied im italienischen bäuerlichen Milieu erklärt (vgl. Kap. 4.1.1). Mit der Villanella entfaltete sich eine außergewöhnliche Entwicklung, in der die deutschsprachige Liedkultur zahlreiche italienische Elemente nachahmte, aneignete und implementierte. Mit dieser Phase ist neben einem Stil- und Formpluralismus auch eine ästhetische Aufwertung verbunden. Wenn Demantius die Villanella nun als Bauernlied bezeichnet, zeigt dies, dass es in der deutschen Liedkultur mittlerweile andere Formen gab, die ästhetisch höher wertgeschätzt wurden.

Diese ästhetische Wertschätzung wird in der Verwendung des Begriffs „Gesang" sichtbar: Im Gegensatz zu „Liedlein" oder „Lied" setzt Demantius diesen für komplexere Kompositionen ein wie beispielsweise in den Erklärungen zum „Trici-

---

171 Demantius: Appendix (1632), Bl. E1v–F1v, hier Bl. E4v, Bl. E5r und Bl. F1r. Demantius übernimmt hier jeweils die inhaltliche Erklärung von Praetorius: „*Giardiniero* ist ein Gärtners Liedlein welche die Gärtner oder Kräutler in *Italia* bey ihrer Arbeit zu singen pflegen", Bl. E4v. Er tilgt aber die etymologische Herleitung der Bezeichnung, vgl. Praetorius: „*Gardineriero* [sic] ist eines Gärtners Lied/ wie die/ solche bey ihrer Arbeit im Garten singen; Denn *Giardiniero* heißt ein Gärtner/ *Gardino* ein Garten/ oder Baumgartten." In: Ders.: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C2v. Hervorhebungen im Original.

172 Praetorius: „*Villanellen, Villages*". In: Ders.: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C2v–C3r, hier Bl. C3r. Hervorhebung im Original.

nium“ oder den „Canzoni“ und „Canzonetten“. Ein „Tricinium“ definiert Demantius aufführungspraktisch als „gesang mit drey Stimmen“ ohne weitere formale und inhaltliche Vorgaben.[173] Die dreistimmige Besetzung wird nicht weiter bestimmt, dürfte also variabel gewesen sein. Besonders die beiden getrennten Einträge für „Canzoni“ und „Canzonette“ eröffnen in dieser Hinsicht Einblicke in eine implizite Bewertungspraxis: Demantius übernimmt die zwei separaten Lemmata von Praetorius wie auch größtenteils dessen Explikationen, verknappt sie aber deutlich. „Canzoni“ sind formal variabel, können Kompositionen mit (weltlichem) und ohne Text darstellen und sind je nach Inhalt multifunktional einsetzbar, so beispielsweise als Instrumentalstück anstelle einer Motette im kirchlichen Rahmen.[174]

Praetorius’ Definition des zweiten Lemmas „Canzonette“ reduziert Demantius auf den Aspekt des Meistergesangs: „*Canzonette* seynd was man zu Lande die Meister Gesänge nennet“.[175] Die Bezeichnung „Meistergesänge“ dürfte sich dabei überwiegend auf die Strophenform des Meistergesangs beziehen, einer dreiteiligen Strophe (AAB) mit dem zwei Teile (Stollen) umfassenden Aufgesang (AA) und dem einteiligen Abgesang (B).[176] Eine inhaltliche Verbindung lässt sich zudem über die wachsende Bedeutung weltlicher Meisterlieder herstellen.[177] Die Form der „Canzonette“ wird durch den Bezug zur Meistersang-Tradition doppelt aufgewertet: Zum einen erhält sie damit Anschluss an die deutschen Liedtraditionen des 16. Jahrhunderts, zum anderen knüpft sie als italienische Form an den genuin deutschen Meistersang an und trägt zur Implementierung italienischer Elemente in die deutsche Liedkultur bei (vgl. Kap. 4.2). Zudem lässt sich anhand der knappen Explikation nachweisen, dass auch auf lexikalischer Ebene eine Verschmel-

173 Demantius: Appendix (1632), Bl. E4^{v}. Michael Praetorius hat keinen eigenen Eintrag für das „Tricinium“.

174 „*Canzoni* sind entweder Buhlen Liedlein/ oder auch Gesänge ohne Text/ so man in Kirchen an stat der *muteten* gebrauchen kan.“ Demantius: Appendix (1632), Bl. E2^{r}–E2^{v}. Hervorhebungen im Original.

175 Demantius: Appendix (1632), Bl. E2^{v}. Vgl. hierzu Praetorius: „*Canzonette*. Ist das *Diminutivum*, vnd seynd auch kurtze Liedlein oder Meistergesänge/ doch allezeit mit weltlichen Texten: Die *Canzoni* aber haben bißweilen auch geistliche Text/ vnd alsdann werden sie genennet *Canzoni Spirituali*. Vnd in diesen *Canzonetten* wird meistentheils die erste vnd letzte Reye *repetirt*, die mittelste aber nicht.“ In: Ders.: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C1^{r}. Hervorhebungen im Original.

176 Vgl. hierzu Horst Brunner: Art. „Meistergesang“. In: MGG^{2}, Sachteil 6 (1997), Sp. 5–16, hier Sp. 10. In der deutschen und der italienischen Literatur des Spätmittelalters und der Renaissance gehört die Kanzonenstrophe zu den weitverbreiteten Strophenformen. Die Länge des Auf- und Abgesangs variiert beträchtlich.

177 Vgl. Brunner: Art. „Meistergesang“, Sp. 9.

zung italienischer Elemente und deutscher Liedtraditionen um 1630 bereits stattgefunden hat: „Canzonetten“ werden „zu Lande“ mit den „Meister Gesänge[n]“ gleichgesetzt.[178]

Drei weitere Definitionen stechen aus der Auflistung heraus: „*Aria*“, „*Madrigalia*“ und „*Sonetti*“. Für die Explikation zur „*Aria* oder *Air*“ übernimmt Demantius die doppelte italienische und französische Bezeichnung von Praetorius, zudem markiert die Formulierung „Melodey oder Weise“ die herausragende Bedeutung der Melodie dieser Gattung. Beide Komponisten betonen das kreative Potenzial dieser Gattung.[179] Während Praetorius in seiner Erläuterung zur „*Aria*“ den Ausdruck „*Schertzi*“ lediglich erwähnt, widmet Demantius ihm einen eigenen Eintrag: „*Scherzi musicali*, sind allerley Musicalische weltliche Liedlein“.[180] In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren die Begriffe ‚Aria‘/‚Air‘ und ‚Schertzi‘/‚Scherzi musicali‘ im deutschsprachigen Raum folglich gleichbedeutend. Aus diesem gemeinsamen Ursprung wurden Arie und Lied, das in der Erklärung der „*Scherzi musicali*“ eingesetzt wird, ab Mitte des 17. Jahrhunderts weiter ausdifferenziert und voneinander abgegrenzt.

In den Explikationen zu den Begriffen „*Madrigalia*“ und „*Sonetti*“ verwendet Demantius die lateinischen Ausdrücke „*carmina*“ bzw. „*genus carminis*“, exponiert diese graphisch mittels Antiqua-Schrift und markiert damit den besonderen Stellenwert dieser beiden Gattungen: „*Madrigalia* sind sonderliche Italiänische *carmina* oder *vers*, welche hernach auch auf sonderliche Manier in eine Musicalische Harmoni versetzet werden.“[181] Und: „*Sonetti* ist ein *genus carminis* von 14. Versen/ haben ihre sonderliche Art in den Reimen.“[182] Demantius übernimmt bei beiden Lemmata Praetorius’ Formulierungen, reduziert sie für die „*Madrigalia*“ auf die für ihn relevanten Kennzeichen und behält sie wörtlich für die „*Sonetti*“ bei. Die „*Madrigalia*“ unterteilt Demantius in eine musikalische und eine textliche Tradition, die er mit den Begriffen „*carmina* oder *vers*“ beschreibt, verbunden mit dem Hinweis auf die italienische Herkunft dieser Gattung. Im zweiten Teil der Explikation, die nicht von Praetorius stammt, betont Demantius mit der durchkom-

178 Demantius: Appendix (1632), Bl. E2ᵛ.

179 Vgl. Demantius: „*Aria* oder *Air*, ist eine hübsche Melodey oder Weise/ welche einer vor sich selbst singt“. Ders.: Appendix (1632), Bl. E1ᵛ. Praetorius: „*Aria vel Air*. Ist eine hübsche Weise oder Melodey/ welche einer aus seinem eignen Koppfe also singet: Sind bey vns auch Deutsche weltliche Lieder mit schönen zierlichen Texten. Vnd solche vnd dergleichen schöne *Arien* nennen die Itali jetzunder *Schertzi*“. Ders.: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. C1ʳ. Hervorhebungen im Original.

180 Demantius: Appendix (1632), Bl. E7ᵛ. Hervorhebungen im Original.

181 Demantius: Appendix (1632), Bl. E5ᵛ. Hervorhebungen im Original.

182 Demantius: Appendix (1632), Bl. E5ᵛ. Hervorhebungen im Original.

ponierten Form (im Gegensatz zum Strophenlied) die musikalische Faktur des Satzes. Für die „*Sonetti*" stellt Demantius die formalen Vorgaben heraus (14 Zeilen, Reimschema). Beide Gattungen haben lange Traditionen in der Musik wie auch in der Literatur, auf welche die Verwendung der lateinischen Bezeichnungen verweist und an sie anknüpft.[183]

Zwei weitere Lemmata spielen in der Musik und in der Literatur eine Rolle: Während Demantius für die „*Sestini*" Praetorius' Beschreibung der komplizierten Reimstruktur einer primär literarischen Gattung übernimmt und mit dem Ausdruck „Gesang" in der Definition auch die Musik integriert, beschränkt er sich für die „*Stanza*" auf die musikalische Sphäre und spart die deutsche Bezeichnung der Strophe aus.[184] Sichtbar wird hier, wie Demantius die in den Anhang aufgenommenen Lemmata vorrangig für Musik lernende und ausübende Personen zusammenstellt und ausrichtet.

Mit seinem lexikographischen Anhang fügte Demantius seiner musiktheoretischen Gesangsabhandlung *Isagoge artis musicae* ab der achten Auflage (1632) ein musikalisches Kompendium hinzu. Dieses bietet anhand der Explikationen Einblicke in die musikalische Begriffs- und Erklärungspraxis des 17. Jahrhunderts. In der Untersuchung der Lemmata und der Definitionen zu verschiedenen Liedformen zeigt sich auf lexikalischer Ebene eine sprachliche Vielfalt mit italienischen, französischen, lateinischen und deutschen Begriffen. Die Ausdrücke ‚Lied' und ‚Gesang' haben keine eigenen Einträge. Sie fungieren als übergeordnete Bezeichnungen, die inhaltlich, formal und musikalisch ausdifferenziert werden. Dabei bilden ‚Lied' und ‚Gesang' keine Synonyme, sondern werden implizit ästhetisch gewertet: Lemmata mit dem Ausdruck ‚Lied' oder ‚Liedlein' in der Explikation stehen unterhalb von Definitionen, die den Begriff ‚Gesang' enthalten.

Deutlich treten die Übernahmen aus Michael Praetorius' *Syntagma musicum* zutage. Demantius nutzt damit eine der bedeutendsten Quellen für die Musik zu Beginn des 17. Jahrhunderts, beschränkt sich aber auf Definitionen und tilgt die Systematik sowie Beispiele. Damit wird deutlich, dass paratextuelle Aussagen gleichwertig neben theoretischen Schriften stehen und sich reziprok beeinflussen.[185] Demantius' Schrift ist als musikalisches Nachschlagewerk intendiert.

183 Zu Sonettvertonungen siehe die Studie von Springfeld: Modi di cantar sonetti.

184 Demantius: Appendix (1632), Bl. E7^{v}: „*Stanza* ist ein Gesatz von einem *madrigale* oder Gesang". Hervorhebungen im Original.

185 Stefanie Stockhorst erläutert die Querverweise dahingehend, dass „poetologische Paratexte zeitgenössisch als maßgebliche Agenturen der Genustheorie neben den kodifizierten Poetiken wahrgenommen und anerkannt wurden", dies.: Reformpoetik, S. 141.

Deshalb thematisiert er im Anhang auch kaum poetische Phänomene geschweige denn das Verhältnis von Musik und Literatur. Die Aufnahme einzelner literarischer Formen und deren musikalische Anpassung illustriert die stete und selbstverständliche Verbindung des Liedes mit der Musik – eine besondere Markierung erscheint nicht notwendig, weil eine Art ‚Normalzustand' beschrieben wird. Damit lässt sich Demantius' musikterminologische Zusammenstellung als deskriptive Auflistung der Begrifflichkeiten seiner Zeit fassen.

5.2.6 Johann Peter Titz: *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* (1642)

Opitz' *Poeterey* wurde im 17. Jahrhundert umfangreich rezipiert und erweitert. Bereits in den 1630er Jahren ergänzte August Buchner Opitz' Versreform in seiner *Anleitung zur Deutschen Poeterey* (1665 gedruckt, spätestens ab 1638 handschriftlich im Umlauf).[186] Buchners Poetik folgten rasch weitere Auseinandersetzungen und Fortführungen wie z. B. Philipp von Zesens *Deutscher Helicon* (1640), Johann Peter Titz' *Zwey Bücher von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* (1642), Justus Georg Schottelius' *Teutsche Vers- oder Reimkunst* (1645), Martin Rinckarts *Summarischer Discurs vnd Durch-Gang/ Von Teutschen Versen/ Fuß-Tritten vnd vornehmsten Reim-Arten* (1645), Enoch Hanmann mit seiner *Prosodia Germanica* (1645) sowie Georg Philipp Harsdörffers *Poetischer Trichter* (1647).[187] Die Dichter setzten sich in ihren poetologischen Schriften intensiv mit den antiken Vorbildern, den literarischen Theorien und Praktiken der romanischen Renaissancekulturen sowie mit Opitz' Poetik auseinander, akzentuierten bestimmte Aspekte und differenzierten das Regelsystem für die deutsche Sprache weiter aus.[188]

186 Vgl. August Buchner: Anleitung Zur Deutschen Poeterey. Hrsg. von Otto Praetorius. Wittenberg 1665. Volkhard Wels nimmt als Entstehungszeit um 1632 an, vgl. ders.: Kunstvolle Verse, S. 243. Vgl. zur handschriftlichen Verbreitung von Buchners Schrift Hans Heinrich Borcherdt: Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts. München 1919, S. 45–49.

187 Vgl. Philipp von Zesen: Deutscher Helicon/ oder Kurtze verfassung. Wittenberg 1640; Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642); Justus Georg Schottelius: Teutsche Vers- oder Reimkunst. Wolfenbüttel 1645; Martin Rinckart: Summarischer Discurs vnd Durch-Gang/ Von Teutschen Versen/ Fuß-Tritten vnd vornehmsten Reim-Arten. Leipzig 1645; Enoch Hanmann: Prosodia Germanica, Oder Buch von der Teutschen Poeterey. Frankfurt am Main 1645 sowie Georg Philipp Harsdörffer: Poetischer Trichter/ Die Teutsche Dicht- vnd Reimkunst. Nürnberg 1647. Vgl. hierzu die Untersuchung von Schmidt: Deutsche Ars Poetica, S. 108–166.

188 Vgl. Schmidt: Deutsche Ars Poetica, S. 108.

Johann Peter Titz' Poetik *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* (1642) zeigt, dass knapp zwanzig Jahre nach Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* die neuen Regeln in Dichtung und Poetik angekommen sind. Titz steht in der Nachfolge von Opitz, bezieht sich an zahlreichen Stellen auf ihn und erweitert Opitz' knappe Hinweise zur Prosodie der deutschen Sprache. Als exemplarische Schrift mit poetologischen Aussagen zum Lied bietet sich Titz' Poetik an: Zum einen verweist die Doppelformel ‚Verse und Lieder' im Titel auf eine Weiterentwicklung des Spannungsverhältnisses zwischen Literatur und Musik; zum anderen verfasst Titz einige Kapitel explizit zum Lied und differenziert Opitz' Äußerungen zu den ‚Lyrica'.

Der Schlesier Johann Peter Titz (1619–1689) hatte ab Mitte des 17. Jahrhunderts die Professuren für alte Sprachen, Beredsamkeit und Poesie am Danziger Gymnasium inne. Neben seiner Poetik verfasste er überwiegend Gelegenheitsdichtung, die bislang kaum systematisch erforscht wurde.[189] Deutschsprachige und lateinische Gedichte ebenso wie Übersetzungen von Epigrammen des englischen Neulateiners John Owen und zwei Werken des niederländischen Dichters Jacob Cats sowie eine Bearbeitung des Lucretia-Stoffes zeugen von Titz' vielfältigem Œuvre.[190] Seine zahlreichen, nur mehr spärlich erhaltenen Briefwechsel mit Breslauer Freunden und Gönnern wie beispielsweise seinem Freund Matthias Machner und mit schlesischen und Königsberger Dichter*innen wie Hofmann von Hofmannswaldau, Andreas Tscherning, August Buchner, Simon Dach, Robert Roberthin, Valentin Thilo, Gertrud Möller, Christoph Kaldenbach und Friedrich Zamehl verweisen auf ein weites literarisches Netzwerk.[191]

Johann Peter Titz' *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* ist eine der bedeutendsten Weiterentwicklungen der Versreform von

189 Zum Forschungsstand bei Titz vgl. Ferdinand von Ingen: Art. „Titz, Johann Peter". In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): Killy Literaturlexikon – Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Bd. 11. Berlin/New York 2011, S. 549–550, hier S. 549.

190 Vgl. die bisher einzige ausführliche Beschreibung von Titz' Vita und Werk in Leopold Hermann Fischer (Hrsg.): Johann Peter Titz' Deutsche Gedichte. Halle 1888. Einleitung, S. XI–LXXVIII. Auf Titz' Übersetzungen von Gedichten John Owens weisen Achim Aurnhammer, Nicolas Detering und Dieter Martin in ihrer historisch-kritischen Edition von Ernst Christoph Homburgs *Schimpff- und Ernsthaffte Clio* hin, vgl. dies. (Hrsg. und komm.): Ernst Christoph Homburg: Schimpff- und Ernsthaffte Clio. Historisch-kritische Edition nach den Drucken von 1638 und 1642 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 345 und 346). 2 Bde. Stuttgart 2013. Hier Bd. 2: Kommentarband, S. 30. Die Übersetzungen von Werken Jacob Cats' nennt Ingen: Art. „Titz, Johann Peter", S. 549.

191 Vgl. Fischer (Hrsg.): Johann Peter Titz' Deutsche Gedichte, S. XI–LXXVIII; zu den Korrespondenzen siehe S. LIV–LXXI.

Martin Opitz.[192] Etwa parallel mit den Bemühungen Philipp von Zesens und Justus Georg Schottelius' widmete Titz sich umfassend der Prosodie des Deutschen und führte damit jenen Grammatikbereich aus, den Martin Opitz und August Buchner in kürzester Form abgehandelt hatten.[193] Bemerkenswert in Titz' Schrift ist der Kontrast zwischen der Orientierung an der traditionellen neulateinisch-humanistischen Poetik und der Aufnahme innovativer Metren August Buchners wie beispielsweise des Daktylus.[194] Gleichzeitig orientiert sich Titz an Opitz und verwendet zahlreiche Beispiele von ihm, gibt dessen Autorschaft aber nicht namentlich an. Erst in seinem Nachwort erwähnt Titz, dass alle deutschsprachigen Gedichte ohne Nennung des Autors von Opitz stammen.[195]

Titz kannte die verschiedenen Einflüsse in Opitz' *Poeterey*. Dies wird deutlich, wenn er in der *Vorbereitung* zu seiner Poetik schreibt, dass Opitz sich für die deutsche Sprache und die literarischen Gattungen an italienischen, französischen und niederländischen Autoren wie auch an der lateinischen und griechischen Dichtung orientiert habe:

> Die Quantität der Sylben aber hat er/ nach dem exempel der gelehrten Holländer/ nach jhrem Accent oder Laut abgemessen. Welches wie es höchst nötig/ vnd den Versen die größte Zierligkeit vnd Anmuth giebet/ also auch in vnserm hochdeutschen schon vor langer zeit dem Clajo war erinnert worden.[196]

Titz verweist an zahlreichen Stellen nicht nur auf die lateinischen und griechischen Dichtungstraditionen als Autoritäten, sondern bearbeitet in seiner Poetik explizit ausschließlich die Worte der Gedichte – die Inhalte („Sachen") lässt er außen vor.[197]

---

192 Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 258.

193 Mit Opitz könnte Titz persönlich bekannt gewesen sein, hielten sich doch beide ab 1636 in Danzig auf, und Titz' Rhetorik-Professor Johannes Mochinger war ein Freund von Opitz, vgl. Fischer (Hrsg.): Johann Peter Titz' Deutsche Gedichte, S. XVIIIf. Zudem widmete Titz Opitz einige Gedichte, die in Fischers Edition abgedruckt sind, vgl. S. 181–187.

194 Vgl. Ingen: Art. „Titz, Johann Peter", S. 549.

195 „Zu erinnern ist noch/ daß die Deutschen Verse/ welche nur durch bezeichnung des Ortes/ da man sie finden kan/ ohn den Nahmen eines Autors angezogen werden/ aus den bekandten Poematen oder Getichten unsers Opitzens genommen sind." Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. V7^{v}.

196 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Vorbereitung, Bl. A1^{r}–B5^{v}, hier Bl. B2^{r}. Die Alternationsregel begründet Titz aus der Praxis und verweist zudem auf den deutschen Grammatiker Johannes Clajus als Vorläufer, vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 125.

197 „Die gantze Poeterey bestehet in Sachen vnd Worten. Die Sachen sind alles das/ was der Poete nachmachet/ vnd beschreibet. Bey denselben ist zubetrachten jhre Erfindung vnd Einordnung.

Titz' Poetik ergänzt das in diesem Kapitel vorgestellte Panorama an poetologischen Schriften und paratextuellen Äußerungen in deutscher Sprache: Bereits im Titel formuliert er, dass seine Vorschriften und Bemerkungen für Gedichte in gesprochener/gelesener und gesungener Form gleichermaßen gedacht sind. Um 1600 lässt sich die Verbindung „Verse und Lieder" als Hendiadioyn annehmen; auch bei Opitz ist noch keine klare Trennung des Liedes in einen musikalischen Liedsatz und eine literarische Dichtung zu erkennen. Diese Differenzierung entstand im Laufe des 17. Jahrhunderts und wird hier sichtbar.[198]

Dediziert ist das Werk Georg Rudolph von Liegnitz (1595–1653), einem schlesischen Herzog aus Titz' Heimatstadt Liegnitz, der Musik und Literatur förderte. Lateinische Gedichte und Epigramme an Titz u. a. von Friedrich Zamehl (um 1630), Simon Dach (1605–1659), Georg Daniel Koschwitz (1596–1628), Sebastian Macer (ohne weitere Angaben) und Anna Memorata (ohne weitere Angaben) veranschaulichen Titz' Einbettung in ein Schlesisch-Königsberger Dichternetzwerk.

Titz' *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* ist in zwei Bücher unterteilt. Bereits in der *Vorbereitung* des kommentierten Inhaltsverzeichnisses beschreibt er in zwei Sätzen den Inhalt seiner Poetik: „Die Poeterey bestehet in Sachen und Worten. Hier wird gehandelt von den Worten."[199] Unter der Überschrift *Abmessung der Worte* behandelt Titz im ersten Buch Aspekte der Prosodie, der Verskunst, der Versfüße, der verschiedenen Metren, der Reimformen und der Gattungslehre. Das zweite Buch *Zubereitung* umfasst Stilistik, Wortwahl, Tropen und Figuren sowie Hinweise zur Orthographie.

Besonders das erste Kapitel *Von dem Laut der Sylben* des ersten Buches ergänzt die prosodischen Aspekte, die Opitz im *Buch von der Deutschen Poeterey* ausgespart hatte. Titz zeigt sich mit Opitz' Berufung auf die gesprochene Sprache als Grundlage seiner poetologischen Ausführungen nicht zufrieden. Statt der akustischen Wahrnehmung von betonten und unbetonten Silben, also der Un-

---

Wir bedörffen aber dißfalls im Deutschen keiner absonderlichen Vnterrichtung/ sondern es wird ein Liebhaber der Poeterey die Lehrschrifften der jenigen/ so im Latein von dieser Kunst geschrieben haben/ zu rathe ziehen/ vnd darauß/ was zu den Sachen gehöret/ erlernen/ auch beyneben artige Getichte berühhmter Poeten fleissig lesen vnd jhm bekandt machen/ vnd nach derselben Exempel/ wann er auch selbst etwas gutes erfinden vnd stellen will/ sich richten müssen." Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Vorbereitung, Bl. B5^{r}. Vgl. hierzu Wels: Kunstvolle Verse, S. 262.

198 Einschränkend muss festgehalten werden, dass 13 von 18 Kapiteln des ersten Buches die Gestaltung des Verses einschließlich Silbe, Versfuß und Metrum behandeln; die restlichen fünf Kapitel enthalten Anmerkungen zu Liedern. Damit hat der Titel auch eine inhaltliche Bedeutung.

199 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Vorbereitung, Bl. B3^{v}.

terscheidung der Tonhöhe einer Silbe nach dem Gehör, entwickelt Titz eine normative Herangehensweise: Er versucht Regeln zu finden, nach denen entschieden werden kann, ob eine Silbe betont oder unbetont ausgesprochen wird.[200] Mithilfe einer musikalischen Notation veranschaulicht Titz seine Argumentation und markiert in einem Notenbeispiel mittels kurzer und langer Noten unbetonte und betonte Silben.[201]

Die Bezüge zwischen Opitz und Titz sowie Titz' innovative Aspekte sind vor allem mit Blick auf die Entwicklung einer deutschen Prosodie erforscht worden.[202] Titz' Überlegungen und Hinweise zur Gestaltung der Lieder sind hingegen bislang unbeachtet geblieben. Sie ermöglichen Einblicke in die musikalische Dimension von Lyrik, die deutschsprachige Liedkultur und das spannungsreiche Verhältnis von Vokalmusik und vorgelesener/gesprochener Dichtung.[203]

Titz beginnt in seiner *Vorbereitung* mit dem Ursprung der Poesie in der Musik. In diesem Zusammenhang fällt auch zum ersten Mal der lateinische Begriff ‚Carmen': „Die auff Poetische art verfassete Rede heisset bey den Lateinern mit einem worte *Carmen*, vnd mag von vns ein Lied oder Gesang gegeben werden."[204] Einige Sätze zuvor definiert Titz ein Gedicht als „eine Nachmachung/ darinnen ein ding/ wie es ist/ seyn köndte oder solte/ in einer auff Poetisch art verfasseten Rede/ abgebildet wird".[205] ‚Carmen', Gedicht und Lied/Gesang entsprechen sich hier insofern, als dass sie stilistisch in „Heroischen Verse[n]" gestaltet sind – in Abgrenzung von „Vermischte[n] oder Epische[n] [Versen]".[206] Titz nennt exemplarisch für die „Heroischen Verse" Vergils *Aeneis*. Weitere Liedformen behandelt er nicht.

---

200 Vgl. hierzu Wels: Kunstvolle Verse, S. 258–264.

201 Vgl. Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. C1^{v}–C3^{r}. Vgl. Wels: Kunstvolle Verse, S. 259.

202 Reiner Schmidt arbeitet in seiner Studie zur Konstituierung einer deutschen Poetik vor allem die humanistischen Aspekte heraus, während Stefanie Stockhorst Titz' Schrift im Spannungsverhältnis von kodifizierter Theorie und poetologischen Paratexten verortet und Volkhard Wels Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* sozialhistorisch wie auch stil-, sprach- und musikgeschichtlich kontextualisiert – Titz erscheint als einer von mehreren Nachfolgern, welche die Versreform weiterentwickeln, vgl. Schmidt: Deutsche Ars Poetica, S. 130–143; Stockhorst: Reformpoetik, S. 53 sowie Wels: Kunstvolle Verse, S. 258–262.

203 Ein weiteres Forschungsfeld wäre Titz' Bezeichnung der Sprachvarietät als ‚hochdeutsch'; dieses auszuführen würde an dieser Stelle allerdings zu weit führen.

204 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Vorbereitung, Bl. A2^{r}. Hervorhebung im Original.

205 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Vorbereitung, Bl. A1^{v}.

206 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Vorbereitung, Bl. A2^{r}.

Am Ende des XIII. Kapitels zu den Reimformen geht Titz ein weiteres Mal auf das Lied ein und äußert sich knapp zur Frage, ob der Reim obligatorischer Bestandteil eines Liedes sei: „Es kan aber bisweilen vielleicht auch wol geschehen/ daß ein Lied ohn Zusammenreimung der Verse gestellet werde."[207] Als Beispiel führt er Martin Opitz' *Hercinie* an, die vermeintlich aus ungereimten Versen besteht.[208] Titz schränkt selbst ein, dass die *Hercinie* in Sestinen und damit in einer zwar ungereimten, aber doch klar definierten, durch komplexe Wiederholungsstrukturen gekennzeichneten Strophenform geschrieben ist.[209] Seine theoretischen Ausführungen zum Reim, die auf das Lied bezogen sehr spärlich bleiben, ergänzt Titz an dieser Stelle mit einer „Reimtaffel", eine Auflistung möglicher Reimwörter für verschiedene Lemmata.[210]

Die folgenden Kapitel XIV., XVI., XVII. und XVIII. widmet Titz ausschließlich verschiedenen Aspekten des Liedes.[211] Das erste dieser vier Kapitel nimmt die Definition aus der *Vorbereitung* auf: „Ein Carmen ist eine aus Versen/ nach den Regeln der Poeterey/ zusammengesetzte Rede."[212] Die Begriffe ‚Carmen', ‚Gesang' und ‚Lied' werden synonym verwendet, so beispielsweise in den Marginalien: „*Carmen*, ein Gesang oder Lied."[213] Dies leitet Titz aus der Etymologie her, in der er nochmals auf den Ursprung der Dichtung in der Vokalmusik Bezug nimmt:

> Diesen Namen [Carmen, Anm. der Verfasserin] hat es bey den Lateinern *à canendo* bekommen/ gleich wie es bey vns Deutschen/ von singen/ ein gesang/ genennet wird. Die ursache dessen ist/ weil das Versmachen anfangs durch veranlassung der Singekunst entsprungen/ oder ja besser außgeübet ist/ wie solches droben/ in der Vorbereitung weitläuffiger erwiesen worden. Sonst pflegen wir es auch ein Lied zunennen.[214]

---

207 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. K5^{v}.

208 Vgl. Martin Opitz: Schäfferey Von der Nimfen Hercinie. Brieg 1630.

209 Vgl. Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. K5^{v}.

210 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Reimtafel, Bl. K6^{r}–M7^{v}.

211 Das Kapitel XV. behandelt Sätze und Strophenformen nicht exklusiv für das Lied. So soll beispielsweise besonders bei Liedern das Ende eines Gedankens mit dem Ende einer Strophe zusammenfallen, vgl. Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. N3^{v}.

212 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. M7^{r}.

213 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. M7^{r}. Hervorhebung im Original.

214 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. M7^{r}. Hervorhebung im Original.

Der lateinische Ausdruck ‚Carmen' ist gleichbedeutend mit dem Wort ‚Lied'. Den Begriff des Liedes führt Titz auf die griechische Bezeichnung für ‚Supplicatio' zurück und kontextualisiert das Lied in der geistlichen Lyrik mit der demütigen Bitte zu Gott. Von dieser Begriffsinterpretation des Wortes ‚Lied' lassen sich nach Titz auch der Ausdruck ‚Litanei' und das lateinische ‚Lito' herleiten.[215] Dann folgt unvermittelt der entscheidende Satz dieser Poetik für das Lied:

> In einem engern verstande aber werden absonderlich die Getichte/ so man singen kan/ Lieder oder Gesänge genennet.[216]

Titz verknüpft die Ausdrücke ‚Lied' und ‚Gesang' mit singbaren Gedichten und folgt hier Opitz. Er schreibt ihnen damit eine inhärente musikalische Dimension zu, die auf eine bestimmte Rezeptionsform abzielt, das Singen. Mit dem Singen ist eine dezidiert akustische Vergegenwärtigung verbunden. Diese stellt weniger das singuläre Singen als vielmehr eine Aufführungssituation dar, die primär auf ein gemeinschaftliches Erleben angelegt ist. Es handelt sich um schriftlich vorgegebene Kompositionen, die zwar Spielräume innerhalb der Aufführungspraxis erlauben, aber doch ein musikkulturelles Handeln in Gesellschaft fordern. Auch wenn sich in den 1630er und 1640er Jahren mehr und mehr das Sololied mit Generalbassbegleitung als eine der musikalischen Modegattungen in der Mitte des 17. Jahrhunderts etablierte, das grundsätzlich keine große Besetzung verlangt, handelt es sich um ein geselliges Moment des Musizierens. Dies kontrastiert mit den Gedichten, die nicht singbar sind und die für eine wie auch immer geartete andere Rezeption intendiert zu sein scheinen: Hier wird zum ersten Mal in einer poetologischen Schrift klar und deutlich zwischen gesungener und gelesener/gesprochener Lyrik unterschieden.

Betont wird die exponierte Stellung des Satzes noch durch die einleitende Phrase „In einem engern verstande": Titz formuliert seine Definition von Lied und Gesang als singbare Gedichte explizit im Rahmen eines eng gefassten Verständnisses von Lied. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass es auch einen weiten Begriff von Lied gibt, der mehr umfasst als singbare Gedichte. Genau diesen weiten Begriff von Lied und Gesang legt Titz seiner Poetik zugrunde. Er ist sich der Unbestimmtheit von Lied und Gesang bewusst und versucht, diese zu fassen, indem er sie mit dem Aspekt der Singbarkeit kennzeichnet. Gleichzeitig nimmt er die

---

215 Vgl. Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. M7^{v}.

216 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. M7^{v}.

begrenzte Wirkung dieser Charakterisierung wahr, was sich im Satzanfang manifestiert. Zudem steht dieser entscheidende Satz isoliert da und wird nicht weiter ausgeführt: Ihm gehen allgemeine Bemerkungen über das Lied, dessen Definition und die etymologische Herleitung der Begriffe ‚Carmen', ‚Gesang' und ‚Lied' voraus. Direkt anschließend folgen die verschiedenen Möglichkeiten der Klassifizierung.[217] Titz geht nicht nochmals auf seinen Liedbegriff ein. Diese Aussage weist darauf hin, dass um 1640 Lied, Gesang und Gedicht zumindest nicht mehr grundsätzlich eine Einheit bilden und synonym verwendet werden.

Innerhalb eines weiten Liedverständnisses lassen sich Lied, Gesang und Gedicht neben der Singbarkeit nach weiteren Kriterien systematisieren. Zum Abschluss des entscheidenden Kapitels XIV. exemplifiziert Titz dies am Beispiel der Anzahl sowie der Gleichartigkeit der Verse. Im Kapitel XVI. hingegen werden Lieder als Oden nach ihren Erfindern kategorisiert wie beispielsweise die Pindarische Ode nach Pindar oder anhand signifikanter Merkmale beschrieben.[218] Damit äußert Titz sich auch zur Nachbildung antiker Odenmaße und versteht die Ode nicht ausschließlich als Liedform, wie dies noch bei Opitz der Fall ist.[219] Unter Formen mit einer charakteristischen Struktur subsumiert Titz unter anderem das Sonett als „Lied von vierzehen Versen" mit variabler Reimstruktur im Sextett sowie das Echo und die Parodie als Neutextierung einer bestehenden Melodie.[220] Für detaillierte Angaben und „viel andere weisen der Lieder" verweist der Autor wiederum auf lateinische Poetiken, deren Vorschriften und Regeln auch in der deutschen Sprache nachgeahmt werden könnten.[221]

Die Klassifizierung nach Gattungsmerkmalen in Kapitel XVII. zeigt, dass Titz die Termini ‚Gedichte' und ‚Lieder' für alle poetischen Texte in Versform gelten

217 „Es werden aber die *Carmina* auf vielerley weise abgetheilet/ vnd bekommen von ihren Zufällen vnterschiedliche Namen". Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. M7^{v}. Hervorhebung im Original.

218 Vgl. Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. N5^{v}.

219 Vgl. hierzu Stockhorst: Reformpoetik, S. 62.

220 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. N7^{r}.

221 „Hiervon enthalten wir vns ebener massen dieß orts mehr worte zu machen/ aus erst angedeuteter ursache. Vmb welcher willen wir auch viel andere weisen der Lieder/ in welchen man bisweilen/ lust vnd ergetzung halben sich zu üben pfleget/ stillschweigend/ vnd/ wie man im lateinischen Sprichworte redet/ mit truckenem Fusse vorbeygehen. Jhre Namen vnd Zugehör wird man auß denen/ die von der Tichtkunst in Latein geschrieben/ leicht erlernen/ vnd/ dafern iemand dergleichen zu versuchen beliebung trüge/ auch in vnserm Deutschen zweifels ohn es nachmachen können." Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. N8^{r}.

lässt.[222] Mit dem Adjektiv ‚poetisch' weist er bereits in der *Vorbereitung* darauf hin, dass es sich nicht um faktuale Texte handelt, sondern um eine „Nachmachung", womit wiederum der Bezug zu ‚imitatio' und ‚aemulatio' hergestellt wird.[223] Drei mögliche Gestaltungsweisen gebe es, nach denen ein Dichter die Figurenkonstellationen in seinem Werk einrichten könne und dieses dann entsprechend benenne: Der „*Modo Exegematico*, Erzehlungs weise [sic]" bezieht sich auf „*Narrativa*, Erzehlungen", in denen lediglich eine Person erzählt.[224] Mit „*Dialogetica* oder *Dramatica*" sind „Gespräche oder Vnterredungen" gemeint, also ein dialogisches Geschehen, das Titz in „Schawspielen/ als Comedien vnd Tragedien/ darnach in etlichen Satyren vnd Hirtengesprächen/ vnd bishweilen auch in andern Liedern" verortet.[225] Und der dritte Typ „Mista" verbindet die beiden erst genannten in einem Werk.[226] Titz orientiert sich hier an der Gliederung Aristoteles'. Lied und Gedicht sind für ihn übergeordnete Bezeichnungen für einen poetischen Text in Versen, der je nach Klassifikation unterschiedlich genauer bestimmt wird. Weist der Text beispielsweise dialogisch-dramatische Elemente auf, handelt es sich um ein Lied oder Gedicht im dramatischen Modus. Lied und Gedicht bilden Mitte des 17. Jahrhunderts noch keine eigene Großgattung Lyrik, wie sie Ende des 18. Jahrhunderts definiert wird.

In Kapitel XVIII. bietet Titz mit inhaltlichen Kriterien eine weitere Unterscheidungsmöglichkeit für Lieder und Gedichte. Mögliche Themen erstrecken sich über die „Menschliche Wissenschafft" und umfassen das gesamte Spektrum frühneuzeitlicher Gelegenheitsdichtung von Epithalamien, Epicedien, Panegyrica, Epigramme, Emblemata etc.[227] Lediglich die Elegie erhält einen eigenen Absatz und wird ohne inhaltliche Konkretisierung formal mit alternierenden männlichen und weiblichen Verskadenzen oder jeweils Verspaaren, die alternie-

---

222 Vgl. die Kapitelüberschrift „Abtheilung der Lieder nach den Arten/ darinn ein Gedicht gestellet wird." Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. O1^{r}.

223 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Vorbereitung, Bl. A1^{v}.

224 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. O1^{v}. Hervorhebungen im Original.

225 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. O1^{v}. Hervorhebungen im Original.

226 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. O1^{v}.

227 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. O1^{v}–O3^{r}.

rend männlich oder weiblich kadenzieren, gekennzeichnet.[228] Es wird deutlich: Auch das inhaltliche Kriterium bietet eine Möglichkeit, Lieder, Gesänge und Gedichte zu differenzieren. Titz ordnet divergente poetische Texte in Versform seinen verschiedenen Kategorien zu, unterscheidet dabei aber nicht zwischen Lied, Gesang und Gedicht. Singbarkeit ist für ihn kein primäres und grundsätzliches Charakteristikum – vielmehr legt er seinen poetologischen Ausführungen ein weites Liedverständnis zugrunde.

Bemerkenswert ist, dass Titz sich in seinen Ausführungen eindeutig auf die lateinischen Poetiken bezieht. Den Begriff der Lyrik verwendet er kaum und nutzt auch den griechischen Ausdruck ‚Lyrica' nicht, um den gemeinsamen Ursprung von Dicht- und Liedkunst zu erläutern.[229] Stattdessen bildet das lateinische ‚Carmen' den Ausgangspunkt und umfasst verschiedene Gattungen von „Verse[n] und Lieder[n]", wie es im Titel heißt. Titz greift zudem auf Beispiele Martin Opitz' und der niederländischen Dichter wie Daniel Heinsius zurück, die seine Ausführungen veranschaulichen. Exempla aus dem italienischen Sprachraum hingegen treten nicht auf, auch nicht in Übersetzungen: Die Blütezeit der italienischen Kultur im deutschsprachigen Raum ist um 1640 vorbei; die deutsche Sprache und Literatur sind aufgewertet und konkurrenzfähig mit den europäischen volkssprachigen Kulturen.

Zwei weitere Aspekte aus Titz' Poetik sind aufschlussreich für das Verhältnis von kodifizierter Poetik und dichterischer Praxis. Erstens führt Titz in seiner Poetik keinen explizit formulierten Diskurs zu den verschiedenen Begriffen ‚Lied', ‚Gesang' und ‚Gedicht' und ihren Gegenständen. Grundsätzlich scheint es sich um eine poetische Rede in Versen zu handeln, jeweils in unterschiedlichen Ausprägungen. Die musikalische Dimension spielt erst einmal keine Rolle. Implizit lassen sich aber anhand des Titels und in der Poetik Hinweise auf eine deutlich differenziertere Lied- und Dichtungspraxis finden. Im Titel werden Verse und Lieder getrennt. Auch in den Kapiteln findet immer wieder eine Separierung auf lexikalischer und inhaltlicher Ebene statt, wenn etwa den Vorschriften und Erläuterungen eines Sachverhalts der Nachsatz folgt, dass diese oder jene Regel auch oder besonders für Lieder gelte.[230] Zweitens lässt sich anhand eines Vergleichs

---

228 Vgl. Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. O2^{v}–O3^{r}. Veranschaulicht wird dies an einem Beispiel des niederländischen Dichters Daniel Heinsius.

229 Eine Ausnahme stellt die Bezeichnung „Lyrische[] Getichte[]/ die zum singen gemacht werden" dar, die Titz im Kapitel zu den Strophenformen benutzt, ders.: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. N3^{v}.

230 So beispielsweise in Kapitel XV.: „Von schliessung der Strofen ist in acht zunehmen/ daß in den Lyrischen Getichten/ die zum singen gemacht werden/ allezeit mit der Strofe auch der sen-

von Titz' *Zwey Büchern Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* mit Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* ein allmählicher Wandel von einer deskriptiven zu einer präskriptiven Poetik ausmachen, auch wenn neulateinisch-humanistische Poetiken immer noch die primäre Autorität bilden.[231]

In der Unterscheidung eines engen und weiten Liedverständnisses spiegelt sich der zentrale Kristallisationspunkt des Wandels: Zum einen wird diese Divergenz zwischen der Bezeichnung ‚Lied' als übergeordnetem Begriff und dem Ausdruck ‚Lied' als singbarem Gedicht mit obligatorischer Verbindung zur Musik konstatiert. Zum anderen deutet sich hier ein präskriptives Moment an: Gedichte, die direkt als singbar intendiert sind und dementsprechend auf eine musikalische Inszenierung hin abzielen, werden als Lieder bezeichnet. Der Begriff ‚Lied' gilt folglich in den 1640er Jahren nicht mehr als Oberbegriff für poetische Texte in Versen.

Eine eigenständige, systematische und normative Poetik des deutschsprachigen Liedes ist bis Mitte des 18. Jahrhunderts weder in literarischen noch in musiktheoretischen oder -praktischen Schriften nachweisbar. Eine rege Auseinandersetzung mit Lied und Lyrik findet dennoch in Poetiken und Paratexten zu poetologischen, musikalischen und terminologischen Fragen statt. Sie wurden an zwei Vorreden aus Liedsammlungen, einer musiktheoretischen Abhandlung, einem musikterminologischen Lexikon und zwei poetologischen Schriften exemplarisch ausgeführt, um zu zeigen, wie Musik und Literatur sich im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert ergänzen und verschränken.

5.3 Echoformen in Lied und Lyrik

Das Echo stellt ein akustisches Phänomen dar, bei dem ein Laut wiederholt und dadurch ein Widerhall erzeugt wird. Es tritt in verschiedenen Bereichen und Disziplinen auf, die von der Musik (Echo als eine musikalische Phrase, die mit ver-

---

tenz vnd *Periodus* sich enden muß. In den Alexandrinischen Versen aber/ wenn sie als Heroische gebraucht werden/ ist solches nicht allemahl von nöthen/ sondern stehet bisweilen vielmehr zierlich/ wenn der *Periodus* mit dem Abschritt in der mitten des Verses/ auch offt erst in der andern Strofe/ sich endet." Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. N3^{v}–N4^{r}. Hervorhebungen im Original.

231 Dies zeigt sich beispielsweise an der Gattungslehre: Liedformen mit einem hohen Anteil an dramatischen Elementen, im sogenannten Modus „*Dialogetica* oder *Dramatica*", sind eigentlich dramatische Texte; Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. O1^{v}. Hervorhebungen im Original.

minderter Lautstärke wiederholt wird) über die Literatur (Echo als der Teil eines Verses, der wiederholt wird) und griechische Mythologie (Mythen um die Nymphe Echo) bis hin zur Physik (akustisches Echo) und Informatik (Algorithmus) reichen. Johann Heinrich Zedler bezeichnet das Echo 1734 in seinem *Universal-Lexicon* mit dem heute veralteten[232] Wort „Wiederschall" und definiert es als „Begebenheit des Schalles, da man die ausgesprochene Worte [sic], oder einen andern Schall, etliche mahl deutlich wiederhohlet, von neuem höret".[233] Das vorliegende Kapitel nimmt Echoformen in Lied und Lyrik in den Blick und widmet sich dem Echo in der Musik und der Literatur. Echolied und Echogedicht sind komplementäre Phänomene dieser Gattung, und ihre Reziprozität lässt sich exemplarisch für die literarische und musikalische Weiterentwicklung des Echos beleuchten. Dabei knüpft das Echo an eine lange Tradition an und beeinflusst den zeitgenössischen Geschmack.

Ausgehend vom Verständnis des Echos als Zusammenspiel von Musik und Lyrik in der Frühen Neuzeit wird anhand von Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* und seinem ersten Echogedicht *Echo oder Wiederschall* die literarische Echotradition betrachtet. Daran schließt sich die Untersuchung von Melchior Francks *Newem Echo* an, flankiert von einer Echoklage desselben Komponisten. Francks *Newes Echo* galt bislang als verschollen und wurde im Rahmen der Recherchen für diese Arbeit wieder gefunden. Im Zentrum der Analyse stehen zwei Erkenntnisziele: Zum einen wird das Verhältnis zwischen Kodifizierung und Praxis anhand von Echoformen in Lied und Lyrik nachgezeichnet. Gerade die Echoformen zeigen, dass Poetik keineswegs nur normativ Regeln vorgibt, sondern sich auch deskriptiv an der Praxis orientiert. Zum anderen wird deutlich, dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts die musikalischen Echogesänge weitaus vielfältiger und kunstvoller ausgestaltet sind als ihre literarischen Pendants. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurden die literarischen durch die musikalischen Echoformen aufgewertet, wobei die Musik maßgeblich zur Weiterentwicklung der Echolyrik beitrug.

---

232 Vgl. Duden. Die deutsche Rechtschreibung: Art. „widerschallen". 26., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin et al. 2013, S. 1175.

233 Johann Heinrich Zedler: Art. „Echo". In: Ders.: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste. 64 Bde. Halle/Leipzig 1732–1754. Hier Bd. 8, 1734, Sp. 124–128, hier Sp. 124. Dem musikalischen Echo weist Zedler einen eigenen Eintrag zu: „*Echo*, wird auch öffters in der Music nachgeamet, wenn nemlich ein Chor dem andern und zwar etwas schwächer antwortet." Ebd., Sp. 128. Hervorhebung im Original.

5.3.1 Das Echo als Zusammenspiel von Musik und Literatur in der Frühen Neuzeit

In Musik und Literatur ahmt das künstlerisch gestaltete Echo das Naturecho nach. Es handelt sich um ein künstliches Echo, das „räumliche wie seelische Distanzen und Distanzänderungen in Annäherungs- und Entfernungsbewegungen kenntlich“ machen soll.[234] Das Naturecho wie auch jedes künstliche Echo hat damit eine „akustische Dimension“ zwischen Hall und Gegen-/Widerhall, *forte* und *piano* – eine musikalisch-kompositorische Ausgestaltung liegt auf der Hand, kann sie doch genau diese akustische Dimension hörbar verklanglichen.[235] Das Echo als „Stilisierung des natürlichen“ Widerhalls kann in einer rein instrumentalen, einer gemischt vokal-instrumentalen oder einer rein vokalen Komposition vorliegen.[236] Widerhall benötigt keinen Echotext; in diesem Fall gewinnt die Echotechnik „eine metaphorische oder – wie in der Instrumentalmusik – eine rein musikalische Bedeutung“.[237]

Dem Echo liegt ein Wiederholungsprinzip zugrunde, das sich synchron und asynchron realisieren lässt, analog zur akustischen Unterscheidung von Nachhall und Widerhall: Beim Nachhall hält die signalgebende Instanz kaum oder nicht inne, bis das Echo erklungen ist; der ‚reflektierte‘ Schall bildet mit dem neuen eine Einheit und es entsteht eine Art Kanon im Einklang. Im Gegensatz dazu beschreibt der Widerhall eine Art ‚hallig‘ vorzustellende Nachahmung, ein klar getrenntes Nacheinander, indem die signalgebende Instanz die ‚Antwort‘ abwartet, bevor eine erneute Äußerung erklingt.[238] Die folgenden Ausführungen beziehen sich nun auf den Widerhall als sequentiellen Ablauf eines Ausgangsgedankens und dessen Echo.[239]

234 Jörg Jochen Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo. Künstliche Echoeffekte in Poesie, Musik und Architektur der Frühen Neuzeit. In: Hanno Möbius/Jörg Jochen Berns (Hrsg.): Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie. Marburg 1990, S. 67–82. Dieser Beitrag erscheint leicht überarbeitet wieder in Jörg Jochen Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo. Zur Technisierung der Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 53). Bremen 2011, S. 139–158, hier S. 150. Nach der zweiten Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

235 Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 151.

236 Werner Braun: Art. „Echo“. In: MGG^2, Sachteil 2 (1995), Sp. 1623–1637, hier Sp. 1623.

237 Braun: Art. „Echo“, Sp. 1624.

238 Vgl. Braun: Art. „Echo“, Sp. 1624.

239 Das „optische Gegenstück“ zum „akustischen Sinnbild des Echos als Gleichnis eines dialogischen Gegeneinanders“ stellt der Spiegel dar; ein haptisches Pendant wäre das „Ballspiel“ mit dem Symbol des Balls als Echo, vgl. Langen: Dialogisches Spiel, S. 87–91.

Die Zeit zwischen etwa 1550 und 1750 galt in allen Bereichen und Gattungen der Musik und der Literatur als Blütezeit des Echos bzw. des Echoverfahrens.[240] 1608 veröffentlichte der Coburger Komponist Melchior Franck ein achtstimmiges *Newes Echo*, das für den deutschen Sprachraum als eines der ersten Werke der wiederentdeckten Gattung Echo angesehen wird.[241] Die lyrische Form des Echogedichts findet sich bereits in der Antike wie beispielsweise in Ovids *Metamorphosen*, wurde im italienischen Renaissancehumanismus von Angelo Poliziano wieder aufgegriffen und blieb in der europäischen Lyrik bis ins 18. Jahrhundert hinein eine beliebte Form.[242] Besonders in der Schäfer- und Hirtendichtung der Barockzeit spielte die Echolyrik eine bedeutende Rolle und wurde von Martin Opitz in seiner *Poeterey* 1624 zur eigenen Gattung aufgewertet. Ihm nachfolgend schrieben Mitglieder des Nürnberger Dichterkreises wie Sigmund von Birken und Georg Philipp Harsdörffer, aber auch Dichter wie Philipp von Zesen und Justus Georg Schottelius, der Jesuit Friedrich Spee und der protestantische Dichter Johann Klaj zahlreiche Echogedichte. Harsdörffer setzte auch die theoretische Auseinandersetzung mit dem Echo in seinem *Poetischen Trichter* (1647) fort.

Schon Ferdinand van Ingen mutmaßt: „Vielleicht ist die Dichtkunst der Musik gefolgt und ist das literarische Echo aus dem komponierten Echolied entstanden", verfolgt dies aber nicht weiter, sondern verweist auf fehlende Forschung auf musik- wie auf literarhistorischem Gebiet.[243] Von dieser Vermutung ausgehend wird die These an Opitz' Poetik, seinem *Echo oder Wiederschall* sowie einem *Newen Echo* von Melchior Franck und einer Echoklage Francks nachgezeichnet und verifiziert.

---

240 Vgl. Werner: Art. „Echo", Sp. 1623–1637. Siehe auch Johannes Bolte: Das Echo in Volksglaube und Dichtung. In: Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften 9 (1935), S. 262–288, hier S. 267.

241 Vgl. Braun: Art. „Echo", Sp. 1634.

242 Vgl. grundlegend zum Echo Irmgard Schweikle: Art. „Echogedicht". In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart [3]2007, S. 175; Ferdinand van Ingen: Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit. Amsterdam 2002 sowie Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 139–158. Ausschließlich die englischsprachige Literatur berücksichtigt John Hollander: The figure of Echo. A mode of allusion in Milton and after. Berkeley et al. 1981. Einige Seitenblicke auf das Echo als „musikalische[r] Quelle für die Entstehung des Wechselgesangs" (S. 49) ohne systematische Ausarbeitung bietet August Langen in seiner Studie, ders.: Dialogisches Spiel.

243 Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 7f. Ingen beschränkt sich allerdings auf das literarische Echo und berücksichtigt musikalische Echoformen lediglich marginal.

5.3.2 Das Echo in Dichtungspraxis und Poetik um 1600

Das V. Kapitel von Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* handelt von der „Disposition oder abtheilung der dinge von denen wir schreiben wollen".[244] Das Echo hat seinen Platz zwischen den Elegien und den ‚Hymni oder Lobgesänge[n]' und wird durch die spezifische Benennung als solches im Titel zur eigenen Gattung innerhalb verschiedener Gedichtformen aufgewertet. Opitz bezeichnet die Gattung des Echos als „Echo oder des Wiederruffes zue ende der wörter", womit der Widerhall der Wörter am Ende der Verszeile gemeint ist:

> Das ich der Echo oder des Wiederruffes zue ende der wörter gedencke/ thue ich erstlich dem Dousa zue ehren/ welcher mit etlichen solchen getichten gemacht hat/ das wir etwas darvon halten; wiewol das so Secundus geschrieben (wie alle andere seine sachen) auch sehr artlich ist: darnach aber/ weil ich sehe/ das sie bey den Frantzosen gleichfalls im gebrauche sein; bey denen man sich ersehen kan. So sind jhrer auch zwey in meinen deutschen Poematis, die vnlengst zue Straßburg auß gegangen/ zue finden.[245]

Mit der Aufnahme der Gattung Echo in seine *Poeterey* erweist Martin Opitz dem niederländischen Dichter Jan van de Does (Ianus Dousa, 1545–1604) die Ehre. Dieser hatte bereits 1603 die lateinische Gedichtsammlung *Echo sive lusus imaginis iocosae* mit dreißig Echogedichten veröffentlicht.[246] Als weiteres Vorbild nennt Opitz den niederländischen Poeten Janus Secundus, der 1614 neulateinische Echogedichte publiziert.[247] In der Orientierung an den beiden Dichtern knüpft Opitz an die neulateinische Tradition an und richtet sich damit nach den antiken Vorbildern.

Opitz behandelt das Echo unter den literarischen Gattungen. Es gibt keine weiteren formalen und inhaltlichen Vorschriften; mit dem Verweis auf die französische Echotradition und auf zwei eigene deutschsprachige Echogedichte in den *Teutschen Poemata* begnügt er sich. Wie van Ingen folgerichtig schreibt, hat das Echo dank Opitz' „Position und Autorität damit seinen offiziellen Platz in der Poetik in Deutschland".[248]

Auch im VII. Kapitel erwähnt Opitz das Echo im Zusammenhang von Reimbeschaffenheit und möglicher Variation in der Wortwahl für die Reimwörter und

244 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 367, Anm. 40.

245 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 367f.

246 Vgl. Jan van de Does: Echo sive lusus imaginis iocosae quibus Titulus Halcedonia. Den Haag 1603.

247 Eigentlich Jean Everaerts (1511–1536). Seine Echogedichte erscheinen in Janus Gruters neulateinischer Sammlung *Deliciae poetarum Belgicorum*. 4 Bde. Frankfurt am Main 1614, Bd. 4.

248 Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 9f.

in der Art der Gedichte. Er druckt ein französisches Echogedicht mit identischem Reim-Echo ab, in welchem er den Reim mit demselben Wort als Fehler bezeichnet, aber nicht weiter begründet:

> Wiewol es die Frantzosen so genaw nicht nemen. Dann in nachfolgender Echo/ welche vom tantze redet/ alle verß gleiche fallen:
>
> Qui requiert fort & mesure & cadance? Dance.
> Qui faict souuent aux nopces residence? Dance.
> Qui faict encor filles en abondance? Dance.
> Qui faict sauter fols par outrecuidance? Dance.
> Qui est le grand ennemy de prudence? Dance.
> Qui met aux frons cornes pour euidence? Dance.
> Qui faict les biens tomber en decadence? Dance.[249]

In diesem französischen Echogedicht liegt eine komplexe Echostruktur vor: Zum einen entsteht durch Rezitation ein akustischer Widerhall, zum anderen zeigt sich auch optisch eine mehrfache Wiederholung, die sowohl horizontal als auch vertikal in der identischen Schreibweise besteht. Opitz kritisiert das identische Reim-Echo und akzeptiert auch die akustische Variation zwischen harten und weichen Konsonanten im Reim respektive im Echo nicht:

> Gleichfals begehet man einen fehler/ wann in dem rythmo foeminino die letzte sylbe des einen verses ein t/ des andern ein d hat; weil t harte vnd d gelinde außgesprochen wird. Als im 23. Psalme:
>
> Auff einer grünen Awen er mich weidet/
> Zum schönen frischen wasser er mich leitet.[250]

Weitere Vorschriften für das Echo führt Opitz nicht aus.

5.3.3 Martin Opitz: *Echo oder Wiederschall* (1624)

Opitz verweist auf zwei eigene Echogedichte mit identischem Titel *Echo oder Wiederschall* und den beiden Incipits „Komm/ Echo/ komm/ die niemand nicht kan finden“ und „Diß Ort mit Bäumen gantz vmbgeben“.[251] Das zweite Gedicht „Diß

249 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 390f.

250 Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 390f.

251 Vgl. Martin Opitz: Echo oder Wiederschall. „Komm, Echo, komm“. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. I: Die Werke von 1614 bis 1621 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 295).

Ort mit Bäumen gantz vmbgeben“ gilt als vorbildhaft sowie als einer der wirkungsvollsten Texte der deutschen Echopoesie und wurde vielfach nachgeahmt, variiert, parodiert und vertont.[252] Es stellt die Übersetzung eines französischen Echogedichts von Nicolas de Montreux dar, das dieser in seinem Schäferroman *Les Bergeries de Juliette* (1588) abdrucken ließ. Rasch verbreitet erschien die deutsche Übertragung des Gedichts bereits 1595 und 1604 im Rahmen einer deutschen Übersetzung des Romans.[253]

Diß Ort mit Bäumen gantz vmbgeben/
Da nichts als Frucht’ vnd Schatten schweben/
Da Trawrigkeit sich hin verfügt/
Da alles wüst’ vnd öde liegt/
Da auch die Sonne nicht hin weichet/
Da gifftig Vngezieffer schleichet/
Da gar kein Wasser sich ergeust/
Als das auß meinen Augen fleust/
Da gar kein Liecht nicht wird erkennet/
Als daß aus meinem Herzen brennet/
Bedüncket mich bequeme seyn/
Da ich mich klag’ ab meiner Pein/
Ab meiner Pein vnd tieffstem Leiden/
Daß mich jetzund wird von mir scheiden;
Doch ehe der gewündschte Tod
Mit Frewden abhilfft meiner Noth/
Will ich von meiner Liebe klagen/

Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1968, S. 112f. sowie ders.: Echo oder Wiederschall. „Diß Ort mit Bäumen gantz vmbgeben“. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. II, 2: Die Werke von 1621 bis 1626 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 301). Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1979, S. 623f. Nach diesen Ausgaben wird im Folgenden zitiert.

252 Parodien und Nachahmungen sind z. B. Johann Klajs *Maria Magdalena* oder auch David Schirmers *Hier wo das Wild in dem Gepüsche*, vgl. Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 147–150. Eine Vertonung von Heinrich Schütz gilt als verloren; eine Partitur ist ebenfalls nicht erhalten, aber bei Hans Joachim Moser nachgewiesen, vgl. ders.: Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. Zweite durchgesehene Auflage. Kassel/Basel 1954, S. 107; zitiert nach Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 27, Anm. 38.

253 Vgl. Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 143, Anm. 11. Berns nennt noch eine Variante des Gedichts in Jan [sic. Korrekt: Paul] von der Aelsts Anthologie *Blumm vnd Außbund Allerhandt Außerlesener Weltlicher/ Züchtiger Lieder vnd Rheymen* (1602), Bl. A2^{v}–A3^{v}: „Nr. 12: Reimen, darinn sich ein Amant beklagt, vnd befraget sich gegen einem [sic] Felsen, ob er seiner Liebsten noch wurd geniessen, oder nit: darauff jhm dan alßbald die im Felsen wonende *Echo* ein tröstliche antwort gibt.“ Das Incipit lautet: „Diß trawrich vnd verborgen ort“. Hervorhebung im Original.

Vnd/ ob schon gantz vergeblich/ fragen.
Ist dann niemand der tröste mich/
Weil ich so trawer' inniglich? Ich.
O Echo/ wirst nur du alleine
Hinfort mich trösten/ vnd sonst keine? eine.
Wie soll sie leschen meinen Brandt/
Ist sie mir doch noch vnbekandt? bekandt.
Sie wil es aber nicht verstehen/
Lest mich in Angst ohn Ablaß gehen. laß gehen.
Verleuret sich denn ja mein Leidt/
Wem soll ichs dancken mit der Zeit? der Zeit.
So ist nun Noth daß ich verscharre
Das Fewer/ vnd der Stund' erharre? harre.
Wenn ich zu lange harren solt'
Hülff' etwas meiner Vngedult? Gedult.
Vielleichte möcht' ich sterben ehe/
Weil ich im höchsten Elend gehe? entgehe.
So folg' ich deinem Rathe schlecht/
Hoff' alles werde gut vnd recht. recht.
Nun bin ich vieler Noth entbunden/
Vnd habe guten Trost empfunden.
Du vnbewohnte Trawrigkeit/
Ihr Hecken voll von meinem Leid'/
Ihr schwartzen Hölen vnd jhr Wüsten/
Da Eulen/ Natern/ Schlangen nisten/
Du ödes Ort/ gehabt euch wol;
Ich bin für Trawren Frewde voll/
Für Finsternüß such' ich die Sonnen/
Für Threnen ein kühlen Bronnen:
Die so Vertröstung mir gethan/
Gewißlich nicht betriegen kan.[254]

Das Echogedicht *Echo oder Wiederschall* gliedert sich in drei Teile: ein 18-zeiliger Monolog eines männlichen Sprecher-Ichs, gefolgt von einem 18-zeiligen Dialog dieses männlichen Sprechers mit dem Echo, und ein zweiter zwölfzeiliger Monolog des männlichen Sprechers, der das Gedicht beendet. Bei dem männlichen Sprecher handelt es sich um einen Liebenden, der über seine unglückliche Liebe trauert.[255] Die Echopassage im mittleren Abschnitt beginnt damit, dass zuerst der Echoeffekt durch die gestellte Frage intensiviert wird, bevor das Echo als

254 Opitz: Echo oder Wiederschall. „Diß Ort mit Bäumen gantz vmbgeben", S. 623f.

255 Einen anderen Interpretationsansatz stellt die Annahme dar, dass es sich hier um die Nymphe Echo handelt, die mit sich selbst spricht (vgl. Ovid); vielen Dank an Daniel Schäfer für diesen Hinweis.

weibliches Gegenüber wörtlich angesprochen wird. Es bewirkt einen Sinneswandel und damit den Umschwung der seelischen Verfassung, hat der lyrische Sprecher doch nun „guten Trost empfunden" (V. 38).[256] Die innere Verwandlung findet ihr Pendant in der freien Natur: Der zu Beginn des Gedichts verzweifelt Liebende zieht sich an einen traurigen, wüsten, öden und finsteren Ort (V. 3–5), einen ‚locus terribilis', zurück. Dieser bleibt aber in die bukolisch-amöne Landschaft eingebunden, in die der vom Echo Getröstete am Ende des Gedichts zurückkehrt und sich von dem grausamen Ort der Verzweiflung verabschiedet: „Du ödes Ort/ gehabt euch wol" (V. 43).[257] Die antike Echomythologie wird hier nicht nacherzählt, sondern vorausgesetzt: Es geht nicht mehr um die mythologische Erzählung, sondern um das Echo als intertextuelles Phänomen. Damit wird deutlich, dass „Echo ihren Platz in der Topographie der bukolischen Welt gefunden [hat], sie ist selbst zum Topos geworden".[258]

Der 18-zeilige Dialog ist als Frage- und Antwortspiel zwischen dem männlichen Fragenden und dem Echo gestaltet.[259] Aus dem Echogedicht lassen sich folgende Regeln ableiten: Die Echos stehen am Zeilenende jedes Paarreims und folgen nach jeder zweiten Zeile im Mittelteil des Gedichts. Die jeweilige Echopassage reicht von ein- bis zu dreisilbigen Phrasen, wobei einsilbige Wörter den Beginn und das Ende des Echoabschnitts markieren und zwei- und dreisilbige Wörter in der Mitte verwendet werden. Die Silbenanzahl der Echoantwort ist vom Genus des Reimwortes mit abwechselnd weiblichen und männlichen Kadenzen unabhängig. Auch für die Versgestaltung und den rhythmischen Sprachfluss sind die Echoantworten unerheblich, da das ganze Gedicht in jambischen Vierhebern steht und diese als „akustische Reduplikation des Schlussreims" den Versrhythmus nicht beeinflussen – lediglich die Verslänge variiert.[260]

Gebildet wird das Echo, indem die letzten Wörter des männlichen Sprechers getrennt und zu neuen Formen abgewandelt werden: „Weil ich so trawer' inniglich?" wird zu „ich" (V. 20), „Hinfort mich trösten/ vnd sonst keine?" – „eine" (V. 22) etc.[261] In Vers 28 „Wem soll ichs dancken mit der Zeit?" – „der Zeit" handelt

256 Vgl. hierzu Klaus Garber: Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts (Literatur und Leben Neue Folge 16). Köln 1974, S. 226–240, hier S. 230.

257 Vgl. hierzu Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 145 sowie Garber: Der locus amoenus und der locus terribilis, S. 229.

258 Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 144f.

259 Für die folgende Analyse vergleiche auch Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 10–12.

260 Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 145.

261 Außerhalb der formalen und der inhaltlichen Ebene ändert sich nicht nur der Zusammenhang, sondern auch durch die Deklamation der Interpunktion die Stimmgebung – zumindest

es sich lediglich um eine scheinbare Wiederholung, weil sich die Bedeutung verschiebt – in diesem Fall darf das Wort identisch wiederholt werden, es soll aber in einem anderen Sinnzusammenhang auftreten.[262] Opitz verwendet auch schlichte Wiederholungen eines Wortes als Echo, wie bei der letzten Echoantwort sichtbar wird: „Hoff' alles werde gut vnd recht" – „recht" (V. 36). Es wird deutlich, dass Opitz' *Poeterey* für das literarische Echo nicht präskriptiv ist, keine formale und inhaltliche Gestaltung eines Echogedichts vorgibt und damit nicht den präskriptiven Normen frühneuzeitlicher Poetiken entspricht. Es lassen sich im Gegenteil aus Opitz' Gedicht Regeln ableiten, welche die Dichtungspraxis beschreiben: Für das Echo erweist sich Opitz' Poetik damit als deskriptiv, die Kodifizierung orientiert sich an der Praxis.

Echopoesie ist „keine stille, keine lautlos zu rezipierende Poesie", sondern eine „hallend-klagende, die klangdynamisch zu intonieren ist".[263] In der frühen Phase des literarischen Echos, gerade zu Beginn des 17. Jahrhunderts, wertet erst die musikalische Umsetzung der Texte „deren verbale Kläglichkeit" auf.[264] Auch Opitz' Echogedicht zeigt sich als schlichtes Echo mit ein- bis dreisilbigen Antworten, die einmal wiederholt werden, ansonsten aber keine speziellen Spieleffekte enthalten.

Frühneuzeitliche Echokompositionen erschienen zunächst in der Vokalmusik. Bereits die frühe Venezianische Mehrchörigkeit, eine Musikpraxis, bei der Vokal- und Instrumentalmusik von zwei Musikemporen in den Apsiden des Doms San Marco in Venedig musiziert wurde, machte reale Räume akustisch erfahrbar und erschloss eine „neue ästhetische Dimension des Echoeffekts".[265] Neben religiösen Echokompositionen in der Kirchenmusik wurden Echoeffekte auch im Theater und in der Oper eingesetzt. Berns nimmt schlüssig an, dass man „in den bukolischen Echoliedern des 15. und 16. Jahrhunderts eine Keimzelle des Musikdramas allgemein und der höfischen Theaterform Oper insbesondere vermuten" könnte, schließlich seien die frühesten musikdramatischen Werke mit bukolischem Charakter versehen und enthielten Echodialoge.[266] Exemplarisch

beim Echo im gesprochenen Gedicht: So wird bei einem Fragezeichen die Stimme gehoben, während sie beim Punkt gesenkt wird. Vielen Dank an Anna Immerz, die mich auf diesen Sachverhalt aufmerksam gemacht hat.

262 Vgl. Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 12, der diese Stelle mit Sigmund von Birkens Poetik legitimiert, die erst 1679 gedruckt wird, und hier folglich anachronistisch argumentiert.

263 Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 146f.

264 Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 151.

265 Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 151.

266 Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 152. Diese These nachzuverfolgen erscheint lohnenswert, muss aber einer eigenen Studie vorbehalten bleiben.

führt er zum einen das Musikdrama *Tragicomoedia von der Dafne* (1627) an. Das Libretto von Ottavio Rinuccini übersetzte Martin Opitz und bearbeitete es für die deutsche Sprache, die heute verlorene Musik bot Heinrich Schütz. Zum anderen nennt Berns die Ballett-Oper *Orpheus und Eurydice* (1638) nach dem Libretto von August Buchner und in der Vertonung von Heinrich Schütz.[267] Die beiden mythologischen Erzählungen, Daphne sowie Orpheus und Eurydike, sind mit ihrem genuin bukolischen Setting und ihrer dialogischen Struktur prädestiniert für Echoszenen.[268] Dieser Aufführungskontext spricht für die grundlegende Bedeutung der akustischen Dimension des Echos.

Erst zur Mitte des 17. Jahrhunderts hin gewann das literarische Echo an Konjunktur. So verortete Johann Peter Titz in seinen *Zwey Büchern Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* von 1642 das Echo in der Musik, indem er es im Kapitel XVI. *Von andern Arten und Nahmen der Lieder* anführte: „Ein *Echo*, Wiederruff oder Wiederschall/ ist ein Lied/ welches mehrentheils frageweise gestellet ist/ da die antwort durch einen Nachklang oder Wiederholung der letzten Sylben geschiehet."[269] Daran schließt sich die wörtlich übernommene Echopassage aus Opitz' Echogedicht an. Titz konstatiert, dass bei Opitz das Echo kein Bestandteil des Metrums ist: „In diesem/ wie auch in seinem [Opitz', Anm. der Verf.] andern *Echo*, geschiehet der Wiederschall ausser dem begrieff des *Metri*."[270] Er fährt fort, dass dieses aber geändert werden könnte und passt den Abschnitt aus Opitz' Echogedicht an:

> Es könte aber leicht geändert/ vnd der Wiederruff/ nach dem exempel der Lateiner/ in das *Metrum* mit eingeschlossen werden/ ohn gefehr auf folgende weise:
>
> Jst dann niemand der tröste mich/
> Weil ich hier trawre schmertzlich? E. Ich.
> O Echo/ wirst nur du alleine

267 Vgl. Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 152. Berns irrt sich mit 1641 allerdings in der Jahresangabe. Umfassend zu Buchners und Schütz' Oper siehe Olga Artsibacheva: Die Rezeption des Orpheus-Mythos in deutschen Musikdramen des 17. Jahrhunderts (Frühe Neuzeit 132). Tübingen 2008, S. 51–74, hier S. 51–57.

268 Im Falle von Buchners und Schütz' *Orpheus und Eurydice* (1638) wird die Echoszene zusätzlich mit einem Ballett kombiniert (Akt IV): „Ballet der Vier Beume und zweyen Felsen, unter welchem folgende verse theilß auss den Baumen, theils auß den Felsen art eines Echo erschallen können.", vgl. dazu Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 152.

269 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. N7^{r}. Hervorhebung im Original.

270 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. N7^{v}. Hervorhebungen im Original.

Mich trösten/ und sonst keine? E. Eine.
Wie sol sie leschen meinen Brand?
Sie ist mir unbekandt. E. Bekandt.
Sie will es aber nicht verstehen/
Laßt mich ohn ablaß gehn. E. Laß gehen.
Verleuret sich denn ja mein Leid/
Wem danck' ichs mit der Zeit? E. Der Zeit.
Its noth/ daß ich das Fewr verscharre/
Vnd nur der Stund' erharre? E. Harre.
Wenn ich zu lange harren solt'/
Hülff' auch mein' Vngedult? E. Gedult.
Vielleicht möcht' ich sterben ehe/
Weil ich im Elend geh'? E. Entgehe.
So folg' ich deinem Rathe schlecht/
Hoff' alles wird so recht. E. So recht.[271]

Titz tilgt im Echovers jeweils die Silbenanzahl, die der Echoantwort entspricht. So wird Opitz' Zeile „Wem soll ichs dancken mit der Zeit? der Zeit." (V. 28) von Titz zu „Wem danck' ichs mit der Zeit? E. Der Zeit." variiert, um zwei Silben reduziert und somit die Echoantwort Teil des Versmetrums. Direkt an die modifizierte Form von Opitz' Echogedicht schließt Titz seine Ausführungen zum Ort des Echos an: Neben dem Versende kann es zudem am Versanfang oder in der Mitte stehen. Auch diese Phänomene exemplifiziert Titz mit einem Gedichtabschnitt von Opitz und verweist für weitere Fragen auf die Lateiner.[272]

1644 gründeten Georg Philipp Harsdörffer und Johann Klaj die Nürnberger Sprachgesellschaft *Pegnesischer Blumenorden* und verfassten zahlreiche Echogedichte und Schauspiele. Das Echogedicht bot Raum für zahlreiche sprachspielerische Experimente; diese Freiräume wurden aber gleichzeitig durch Regeln und Anweisungen zur „kunstgerechte[n] Bildung des Echos" genau definiert.[273] Fragen zu Position, Länge und Beschaffenheit des Echos, Unterschiede zwischen Echo und Reim sowie der Rückbezug auf die Natur standen im Vordergrund und ermöglichten es, trotz strenger Regeln den grundlegend experimentellen Charakter des Echos auszunutzen: Unzählige Echogedichte entstanden und trugen zu einer höheren Qualität und Aufwertung aus sich selbst heraus bei. Im barocken

271 Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. N7^{v}. Hervorhebung im Original. Die Zeilenzählung entspricht Opitz' Fassung.

272 Vgl. Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen (1642), Bl. N7^{v}–N8^{r}.

273 Vgl. hierzu die detaillierte Untersuchung zu den poetologischen Vorschriften für das Echo in Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, hier S. 13.

Dichtungsverständnis hatten „Kunstfertigkeit, Handwerk und rationales Gestalten“ gerade der Form einen erheblichen Stellenwert, weshalb sprachspielerische Formen wie Rätsel, Embleme, Sinnsprüche, strenge Sonette sowie Bild- und Figurengedichte einen umfangreichen Teil der Barockdichtung ausmachten.[274]

Die Formspiele und Experimente des Echos nutzen die intendierten akustischen Möglichkeiten aus und erweitern die Lyrik damit um eine „illusionistische Mehrstimmigkeit“: „Mit dem Echo wurde einer verborgen-außermenschlichen Instanz Einlaß in die Welt menschlicher Klagen, Seufzer, Angst und Not gewährt; dabei erwies sich die Dialogstruktur als Instrument sinnfälliger Tröstung.“[275] Das Phänomen Echo wird nicht nur als Form und imaginiertes Gegenüber angewandt, sondern darüber hinaus als Ideengeschichte konstruiert. Indem das Echo als nicht-menschlich bezeichnet wird, ergibt sich eine zusätzliche tröstende Instanz für die menschlichen Leiden. Die damit verbundene Aufwertung des Echos lässt sich zudem mit einer verstärkten Rezeption der Antike und der klassischen mythologischen Fabeln erklären: Vor allem der Kult um den Waldgott Pan als ein die ganze Natur umfassender Gott bietet den barocken Dichtern des *Pegnesischen Blumenordens* die Möglichkeit, antike Mythologie mit christlichem Monotheismus in einer Art Pantheismus zu verknüpfen.[276]

Die mythologischen und naturphilosophischen Vorstellungen werden durch eine religiös-theologische Dimension erweitert: Das Echo gilt bei den Nürnberger Dichtern als ratgebende und prophezeiende Instanz – von dort ist es nicht weit zu einer „religiösen Sinndeutung der Echogestalt“.[277] Echo und Pan werden christianisiert, das Echo wird zum Gesprächspartner der Seele beispielsweise beim schlesischen Dichter Johannes Scheffler (Angelus Silesius) und dem Jesuiten Friedrich Spee. Sakralisiert wird diese Dialogstruktur durch ihre Anwendung auf Jesus und die Seele in der „barocken Jesusminne“, das Echo wird zur himmlischen Stimme.[278] Damit wurde das Echo, „im Grunde nichts anderes als ein klanglicher Strukturwert in der Dichtung, zur Symbolfigur, die zwischen himmlischen und

---

274 Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, hier S. 20.

275 Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 34.

276 Vgl. für die folgenden Ausführungen Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 153.

277 Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 47f.

278 In der berühmten Echoarie „Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen“ aus dem *Weihnachtsoratorium* (1734/35, BWV 248) von Johann Sebastian Bach (Teil IV, Nr. 39) antwortet dann Jesus selbst aus der Rolle des Echos, vgl. Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 48. Quelle für dieses Echostück ist die Arie „Treues Echo dieser Orten“ aus der weltlichen Kantate *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* (1733, BWV 213), auch bekannt als *Die Wahl des Herkules* bzw. *Hercules am Scheidewege*; sie behandelt damit ein mythologisches Sujet, vgl. hierzu Walter Blankenburg: Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach. Kassel 1982, S. 103.

irdischen Sphären vermittelte und auf Erden mit geheimnisvoller Bedeutung versehen wurde“, stilisiert.[279]

Mit den literarisch-ästhetischen, ideengeschichtlichen und philosophisch-theologischen Echovorstellungen gehen Mitte des 17. Jahrhunderts auch physikalische und mathematische Forschungen wie beispielsweise des Altdorfer Mathematikprofessors Daniel Schwenter oder des jesuitischen Universalgelehrten Athanasius Kircher einher. Jörg Jochen Berns konstatiert daher eine theoretische Überfrachtung des Echos, der die „schwache *sinnliche* Faktur“ nicht standhalten könne.[280] Ferdinand van Ingen stimmt dieser Schlussfolgerung grundsätzlich zu:

> Die Nürnberger haben jedoch Echo mit neuer ‚tiefsinniger‘ Bedeutung aufgeladen und das akustische Phänomen um ein metaphysisches Sinnpotential erweitert, das es so in der Tradition nicht hatte. Echo wurde gleichsam zum christianisierten Mythologem. Zwischen künstlerischer Möglichkeit und Ideenprogramm lag eine Kluft, die von wortkünstlerischen Illusionswirkungen nicht geschlossen werden konnte.[281]

Ob mit dieser Überlastung wirklich die „ästhetischen Grenzen frühneuzeitlicher Echopoesie“ erreicht und damit die „ästhetische Destruktion“ des Echos initiiert wurde, wie Berns provokant formuliert, ist anzuzweifeln, zumal Echolyrik und Echogesänge im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert als komplementäre Gattungen verstanden wurden.[282] So weist van Ingen selbst einschränkend nach, dass das Echogedicht „außerhalb der in Nürnberg erprobten Formen keineswegs an seine Grenzen gekommen“ war, und beschreibt weitere poetische Einsatzmöglichkeiten für das Echo:[283] Dazu gehörten die Diskussionen um die Entwicklung und Herkunft der Sprache ebenso wie die Verwendung des Echos in der christlichen Meditation beispielsweise bei Friedrich Spee und die Deutung als Spiegel der Erkenntnis.

Ein Blick in die Tradition des musikalischen Echos spricht ebenfalls gegen Berns’ abwertende Schlussfolgerung, florierten Echogesänge doch bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Ingens Formulierung von einer „Kluft“ zwischen „künstlerischer Möglichkeit“ und „Ideenprogramm“ muss demnach revidiert werden:[284] Das musikalische Echo bildete mit seiner homophon-akkordischen Faktur einen attraktiven Gegenpol zur sich entwickelnden manieristischen Musik, wie im Folgenden anhand zweier musikalischer Echostücke nachgezeichnet

279 Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 51.

280 Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 155. Hervorhebung im Original.

281 Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 56.

282 Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 155.

283 Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 56.

284 Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 56.

werden soll. Diese beweisen mit verschiedenen Echoverfahren ein vielfältigeres und ausgereifteres Niveau als ihre literarischen Pendants.

5.3.4 Melchior Franck: *Newes Echo* (1608)

1608 veröffentlichte Franck ein achtstimmiges *Newes Echo*, das für den deutschen Sprachraum als Pionierstück der Gattung Echo bzw. Echolied gilt.[285] Melchior Franck war mit fast 1500 bekannten Werken nach Michael Praetorius einer der produktivsten deutschen Komponisten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.[286] Neben seiner beruflichen Tätigkeit als Kapellmeister am Hof von Herzog Johann Casimir von Sachsen-Coburg komponierte er bis zu seinem Tod 1639 sowohl geistliche und weltliche als auch vokale und instrumentale Werke. Den größten Teil seines Œuvres bilden geistliche Werke, da er als Kapellmeister für die musikalische Gestaltung des religiösen Lebens am Hof zuständig war (mehr als 40 Motettensammlungen entstanden zwischen 1601 und 1636, geistliche Liedsätze und Konzerte, eine Messe und mehrere Magnificatzyklen). Seine weltliche Musik war bei repräsentativen Anlässen, Banketten und Festtagen gefragt (Liedsätze, Quodlibets, eine Schauspielmusik sowie Tanz- und Instrumentalwerke).

Melchior Francks weltliche Liedsammlungen weisen eine außergewöhnliche textliche Vielfalt auf: Bergreihen, Reuterliedlein, Quodlibets, Liebes-, Trink- und Geselligkeitslieder sowie Lieder nach italienischen Vorbildern sind in zahlreichen Lieddrucken versammelt. Für seine Vertonungen verwendet Franck beliebte Texte, darunter Valentin Haußmanns Übertragungen aus dem Italienischen, greift aber auch auf ältere Liedtexte zurück und verfasst eigene Texte.[287] Es wird deutlich, dass Franck sich schon in jungen Jahren in der Musik und Literatur seiner Zeit auskannte und souverän mit verschiedenen Gattungen umgehen konnte. So komponierte er das *Newe Echo* im Alter von knapp dreißig Jahren und stellt seine große musikalische wie literarische Versiertheit unter Beweis.[288]

285 Vgl. Clarence Theodore Aufdemberge: Vollständiges Werk-Verzeichnis der Kompositionen von Melchior Franck. In: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 1975, S. 187–240, hier S. 194; Robert Eitner: „Franck, Melchior". In: Ders.: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 10 Bde. Leipzig 1901. Hier Bd. 4, S. 54 sowie Braun: Art. „Echo", Sp. 1634.

286 Vgl. Rathey: Art. „Franck, Melchior", Sp. 1629.

287 Vgl. Obrist: Melchior Franck, S. 11f.

288 Bereits 1604 veröffentlichte Franck das achtstimmige, doppelchörige Echo „Jungkfraw ich hett ein bitt an euch" als Schlusssatz seiner *Deutschen Weltlichen Gesäng vnnd Täntze* (Coburg

Bislang galt Francks *Newes Echo* als verschollen.[289] Die acht Stimmen mit je zwei Cantus-, Altus-, Tenor- und Basis-Stimmen in zwei Chören sind jedoch laut RISM erhalten und konnten ausfindig gemacht werden: Bei der Recherche zu Francks weltlichen Liedsammlungen in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (HAB) fanden sich zwei Stimmbücher mit der Altus- und Basis-Stimme des Echochors (Chor II) von Francks *Newem Echo*, die in keinem der gedruckten Kataloge zu den Musikdrucken der HAB verzeichnet sind.[290] Anhand der Überschrift „Echo. 8. Vocum. M. F." über den beiden Einzelstimmen und der anderen sechs Stimmen lassen sich die beiden Wolfenbütteler Stimmbücher einwandfrei identifizieren und zuordnen. Die vier Einzelstimmen des Hauptchors (Chor I) sowie Cantus und Tenor des Echochors (Chor II) werden heute im Hochschularchiv/Thüringischen Landesmusikarchiv Weimar aufbewahrt.[291] Dieser Fund des *Newen Echos* als eines der ersten genuin deutschsprachigen Echolieder ermöglicht neue Erkenntnisse über das Phänomen des Echos in Literatur und Musik zu Beginn des 17. Jahrhunderts (vgl. Abb. 4 und 5).

Franck formuliert bereits im Titel des Liedsatzes sein Programm für das Echo: *Newes Echo, Welche Art in Teutscher Sprach noch zur Zeit nicht viel gesehen/ jtzo aber in fleissiger* observation *der Endsyllaben/ also/ daß dieselben im widerhall auff vorgehende* Sententiam *für sich ihre eigene bedeutung vnd doch zugleich richtige antwort geben/ in dreyen vnterschiedlichen theilen verfasset/ vnd mit Acht Stimmen* Componirt. Die Bezeichnung „Echo" lässt ein deutliches Bewusstsein für die Gattung erkennen; im Adjektiv *neu* und in der Ergänzung *Welche Art in*

1604), Nr. XXXVII. Da Franck sich in dieser Sammlung nicht zum Echo äußert, wird es hier nicht untersucht.

289 Vgl. Braun: Art. „Echo", Sp. 1634. Siehe auch Aufdemberge: Vollständiges Werk-Verzeichnis der Kompositionen von Melchior Franck, S. 194 sowie Eitner: „Franck, Melchior", S. 54.

290 Weder in Schmieder/Hartwieg (Mitarbeit): Musik. Alte Drucke bis etwa 1750 noch in Emil Vogel: Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel (Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel 8). Wolfenbüttel 1890 sind diese beiden Stimmbücher erfasst. Die beiden Stimmbücher wurden wahrscheinlich in den 1960er Jahren bei der Auflösung der Sammeldrucke dem Band 2.3.8 Musica (HAB) beigefügt, der ansonsten ausschließlich das Stimmbuch der Quinta vox für insgesamt sieben verschiedene Liedsammlungen umfasst, und im Inhaltsverzeichnis des Bandes als Fragment bezeichnet, aber nicht weiter untersucht oder bibliographiert. Die Verfasserin dieser Arbeit behält sich eine gesonderte Edition des Echos vor.

291 Eigentlich gehören die Stimmbücher dem Pfarrarchiv der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde in Neustadt an der Orla. Dessen Bestände befinden sich seit 2013 als Depositum im Hochschularchiv/Thüringischen Landesmusikarchiv Weimar unter der Signatur Neustadt – N 13. Zudem listet RISM noch eine Chor I-Alt-Stimme sowie einen vollständigen Stimmensatz des Echochors in der Landes- und Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel auf.



Newes Echo,
Welche Art in Teutscher
Sprach noch zur zeit nicht viel gesehen/jtzo aber
in fleissiger observation der Endsyllaben/also/daß dieselben
im widerhall auff vorgehende Sententiam für sich jhre eigene bedeu-
tung vnd doch zugleich richtige antwort geben/in dreyen
vnterschiedlichen theilen verfasset/vnd mit Acht
Stimmen Componirt,
Durch
Melchior Francken/Fürstlichen
Sächsischen Capellnmeister zu
Coburgk.
TENOR.
Gedruckt zu Coburgk/in der Fürstlichen
Truckerey durch Just Hauck.
Anno M DCVIII.

Abb. 4: Melchior Franck: *Newes Echo*. Coburg 1608, Tenor I-Stimmbuch, Titelseite. Weimar, Hochschule für Musik Franz Liszt, Hochschularchiv (D-WRha) Neustadt – N 13. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Hochschularchivs der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.

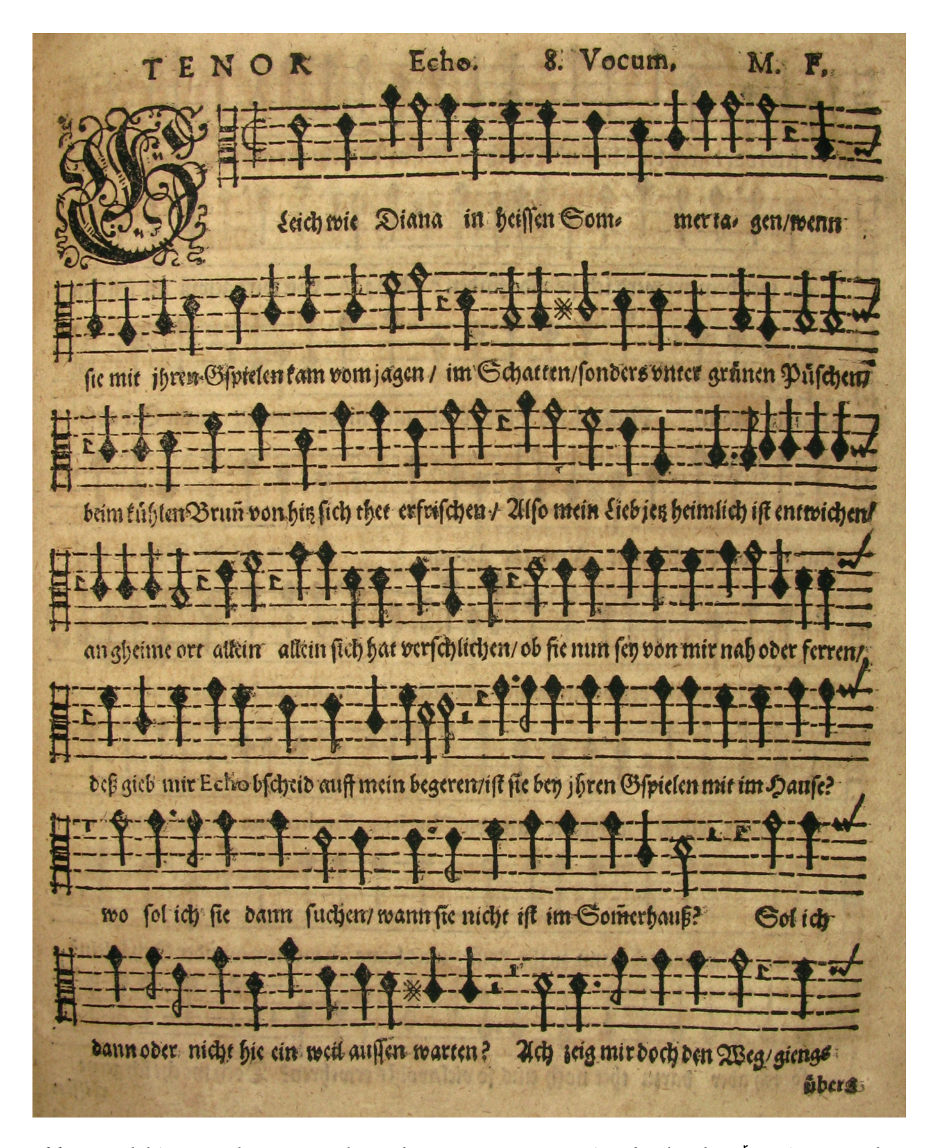


Abb. 5: Melchior Franck: *Newes Echo*. Coburg 1608, Tenor I-Stimmbuch, Bl. A2r. Weimar, Hochschule für Musik Franz Liszt, Hochschularchiv (D-WRha) Neustadt – N 13. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Hochschularchivs der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.

Teutscher Sprach noch zur zeit nicht viel gesehen wird die Neuheit dieser Gattung zusätzlich betont.[292] Besonders hebt Franck die Endsilben der Textverse hervor, die sich einerseits auf die vorhergehenden Wörter reimen, andererseits eine Bedeutungsveränderung enthalten und auf das vorher Gesagte/Gesungene Bezug nehmen sollen. Der deutsche Ausdruck *Endsyllaben* lässt auf ein Bewusstsein für den sensiblen Umgang mit Sprache sowie eine deutliche Abgrenzung zur lateinischsprachigen antiken Tradition schließen. Zudem wird die Gliederung des Echos in drei Teile sowie die achtstimmige Besetzung im Titel genannt. Auch in der Widmungsrede an Landgraf Moritz von Hessen-Kassel, einen kunstbewussten und musikliebenden Fürsten und Förderer zahlreicher Künstler und Musiker, der eine derartige kunstvolle Komposition (wert-)geschätzt haben dürfte, begründet Franck die Publikation seiner Komposition mit dem Versuch in einer neuen Gattung und der Absicht, damit zu erfreuen, „eben die *variatio in cantionum generibus*, nicht ein gering *momentum* zur *delectation* bringet", und erwähnt explizit das Echo: „Da dann vnter andern auch diese/ so man *Echo* nennet zusehen/ vnnd jetzo dessen ein *Specimen* von mir vnwirdig publiciret worden."[293]

Prima pars.
Gleich wie Diana in heissen Sommertagen/
wenn sie mit jhren Gspielen kam vom jagen/
im Schatten/ sonders vnter grünen Püschen/
beim kühlen Brunn von hitz sich thet erfrischen/
Also mein Lieb jtzt heimlich ist entwichen/
an gheime ort allein sich hat verschlichen/
ob sie nun sey von mir nah oder ferren/
deß gib mir *Echo* bscheid auff mein begeren/   Geren/
ist sie bey jhren Gspielen mit im Hause?   nit im hause/
wo soll ich sie dann suchen/ wann sie nicht ist im Sommerhauß?   kom herauß/
Sol ich dann oder nicht hie ein weil aussen warten?   eyl auß dem Garten/
Ach zeig mir doch den Weg/ giengs übers feldt odr durch die Wisen?   durch die Wiesen/
Durch die Wisen villeicht ins grüne gstreuch hinein/   streich hinein/
an welchem ort wird ich sie allda finden?   dahinden/
Ach ja/ Sie wirt gewiß im frischen Wasser baden/   hasts errhaten/
Nun geh ich fort daß ich mich nicht verweile/   eyle/
mein Schatz so klar ist wie die Mutter *Veneris Dione*,   ist nit ohne/
Süsser als die Bienen auff *Hybla* vnd *Hymetto* den bergen wunderbarlich/   warlich/
all *Nymphae* ob der schönheit jr *concediren* gantz willig/   billich/
lieblicher als die *Charites Euphrosine Aglaja* vnd *Thaleia*.   Eya/

292 Bei der Neuheit muss allerdings einschränkend bemerkt werden, dass es sich auch um einen Topos handelt, um im Wettbewerb von Angebot und Nachfrage mithalten zu können, vgl. Kap. 3.1.2 und 3.1.3.

293 Melchior Franck: Newes Echo. Coburg 1608, Bl. A1^{v}. Hervorhebungen im Original.

Wann ich dann zu jhr komm was bring ich
meinem wunder Schätzlein? Hundert schmätzlein/
so ich aber darzu thet noch eins so viel/ wolsts erwehren? solsts vermehren/
Doch möcht ich gerne wissen was sie darbey würde machen? würde lachen/
Solt sich dann die Liebste also mir zuneigen? dir zu eygen/
so füg vns Gott mit glück bald zusammen. Amen.

Secunda pars.
Wo hastu dich verborgen mein Schatz sag mir? Ach hier/
Ach wo? ach do/
Jch komm zu dir ie lengr je näher/ daher/
O das ich dich doch bald solte sehen/ soll geschehen/
Ja wann? Daß mir die zeit nicht wird zu lang in diesem dicken Walde/ balde/
O du falsche *Echo*, mit deim geschwätz wie
ich merck hast mich verführet/ hast dich verirret/
Ach weh/ wie ist meinem Hertzen/ dann ich mich hab verstigen gar langst/ gar langst/
Angst vnd grosse schmertzen ich empfind/ Es geht mir wunderbarlich/ Warlich/
Erst komm ich mit schauren in ein finstre Wildnüß donein/ smuß so sein/
weh mir/ wie bin ich doch verlassen jetzt so gar/ nit so gar/
So gar thut mir das blinde glück gehn zu rücke/ geh zu rücke/
weiß nicht wohin ich mich verjrrtes Schaf nun kehre/ vmbkehre/
vmbkehren wil ich gern wie wol du *Echo* falsch mir nur gegeben wort/ geh eben fort.
Hie aber sind zwen Weg/ Nun sag/ zu welcher hand
komm ich wider zum rechten? zur rechten/
O Liebe was grosse müh vnd arbeit ist in deinem Orden auff alle seyt. allezeit.

Tertia pars.
Gib dich mein Hertz zu frieden/ denn ich zum
rechten ort wiederkomme/ Hieher komme/
Ach hör ich nicht mein Schatz deine stimme? meine stimme/
deine stimme vernem ich zwar je mehr vnd mehre/ höre/
wo aber du bist selbsten ich nicht zugleich verstehe? gleich hergehe/
Gleich durch die grünen Büscherlein? wisch herein/
O ja zu dir in stillen ich ohne schew wil kommen sey wilkommen/
Sey mir zart Lieb zu tausentmal gegrüsset/ tausent mal geküsset/
Acha ha ha ha he/ Acha ha ha ha he/
Jtzt hab ich dich/ nach der mein hertz so sehnlich, hat verlanget/ erlanget/
verschwinden thut nun all mein schmertzen/ beim schertzen/
schertzen allein mir jetzund leyt im Sinn/ leid ist hin/
Nun wollen wir beysamm in freuden jmmerdar leben/ wer gar eben/
Gott helff das sich das glück nimmermehr von vns wende/ Ende/
nimmermehr von vns wende./ Ende.[294]

294 Franck: Newes Echo (1608), Tenor- und Echo-Tenor-Stimmbuch. Hervorhebungen im Original.

Inhaltlich beschreibt Francks Echolied in drei Teilen das Suchen und Finden der Geliebten aus der Perspektive eines männlichen Liebhabers: Im ersten Teil (V. 1–25) eröffnet der Sänger im bukolischen Setting die Suche und befragt das Echo nach dem Aufenthaltsort seiner Geliebten. Diese ist verschwunden und wird vom Sänger mit der römischen Jagdgöttin Diana verglichen (V. 1–4). Mit spielerisch-performativem Impetus inszeniert der Sänger die Suche nach seiner Geliebten und befragt seine helfende Instanz konkret nach dem Aufenthaltsort der Gesuchten: „deß gib mir *Echo* bscheid auff mein begeren" (V. 8). Teil des Spiels ist die vermeintliche Unkenntnis des Sängers über die Tatsache, dass die Geliebte selbst das Echo verkörpert. Dies wird im zweiten und dritten Teil des Echos augen- bzw. ohrenfällig, wenn die Geliebte direkt affirmativ angesprochen bzw. angesungen wird und wiederum echoartig antwortet.

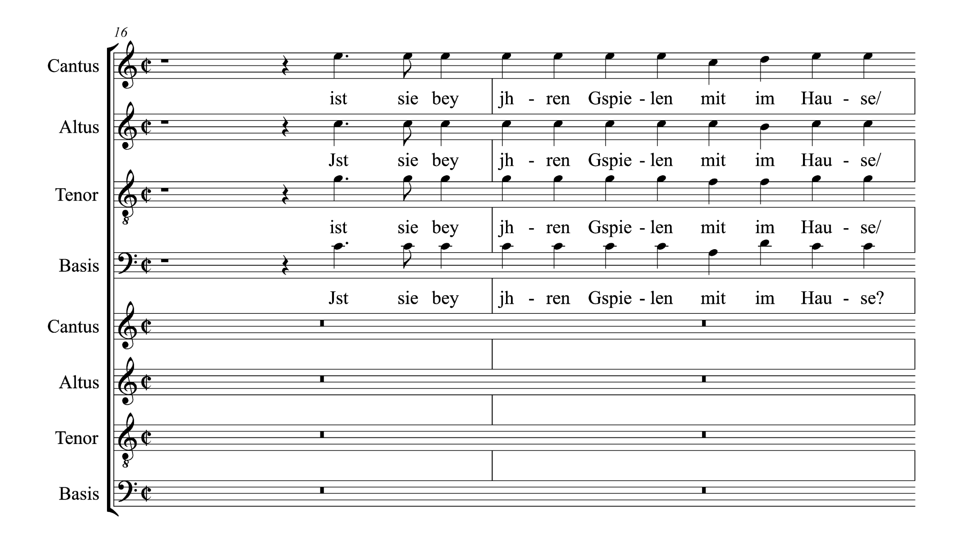
Das bukolische Setting verweist auf einen ‚locus amoenus' mit gesellschaftlichem Spiel (V. 9), „Sommerhauß" (V. 10) und einem nahen erfrischenden Gewässer zum Baden (V. 15). Weitere antike Mythen werden rezipiert, welche den humanistischen Bildungshorizont des Komponisten zeigen, der wahrscheinlich selbst den Text verfasst hat. Die Physiognomie der Geliebten erscheint dem Sänger so „klar" (V. 17) wie Dione, die den Inbegriff der Schönheit darstellt (Dione ist in der römischen Mythologie ein Name der Venus). Aemulativ lobt der Sänger die Süße, Schönheit und Lieblichkeit seiner Geliebten, indem er sie mit dem in der Antike berühmten Bienenhonig vergleicht, der von einem griechischen Berg mit den beiden Erhebungen Hybla und Hymettos stammt (V. 18). Außerdem gestehen die Nymphen ein, dass die Geliebte schöner ist als die drei Chariten Euphrosyne, Thalia und Aglaia, den griechischen Entsprechungen der drei Grazien (V. 19f.). Der erste Teil endet mit rhetorischen Fragen des Sängers nach seinen Handlungen, wenn er seine Geliebte gefunden habe (Küssen, Lachen, Zuneigung zeigen, V. 21–24), und der Bitte an Gott, das Zusammentreffen möglichst bald geschehen zu lassen (V. 25).

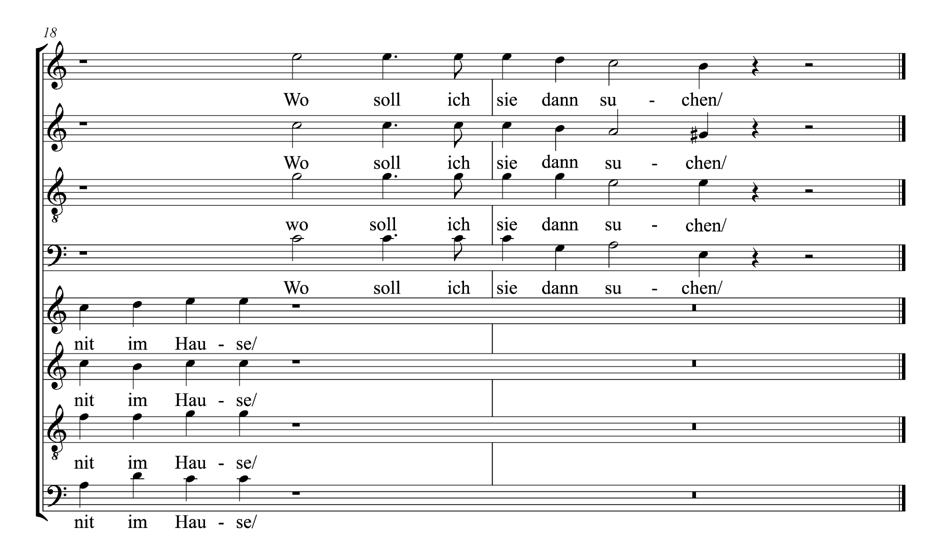
Die eigentliche Suche des Sängers nach seiner Geliebten findet in der „Secunda Pars" statt (V. 26–40). Sie setzt ein mit der direkten Frage des Sängers an „mein[en] Schatz" (V. 26) nach ihrem Aufenthaltsort, beklagt dann die vermeintliche Irreführung des verliebten Sängers durch das Echo („O du falsche *Echo*, mit deim geschwätz wie ich merck hast mich verführet/ hast dich verirret", V. 31) und schließt mit der resignierten Feststellung, Liebe sei „grosse müh vnd arbeit" (V. 40).

Der dritte Teil („Tertia Pars", V. 41–54) ist wiederum in drei Teile untergliedert, die durch Metrumwechsel in der Musik markiert werden. Die beiden Verliebten finden sich anhand des Echos ihrer Stimmen („Ach hör ich nicht mein Schatz deine stimme? meine stimme", V. 42), musikalisch im geraden Metrum wie

auch der erste und zweite Teil umgesetzt. Für die Begrüßung der Liebenden wechselt das Echolied ins schwungvolle schnelle Dreiermetrum (V. 47f.) und führt für die letzte Passage ohne Leid, mit Glück und Gottes Segen zurück in das gerade Metrum; Ziel ist das gemeinsame Leben „in freuden jmmerdar“ (V. 52). Bis zum letzten Vers bleibt die Szenerie dialogisch strukturiert und die Geliebte antwortet als Echo noch auf die dreimal wiederholte letzte Textzeile „nimmermehr von vns wende“ mit „Ende“ (V. 54), auch wenn sie sich laut gesungenem Text real gefunden haben. So schließt die im Lied inszenierte Suche des Sängers nach seiner Geliebten und verweist auf die spielerisch-performative Dimension des Echos.

Nach einer siebenzeiligen paargereimten Einleitung mit relativ regelmäßiger Alternation beginnt das Echo am Ende von Vers 8, antwortet kontinuierlich am Ende jedes Verses und bleibt in allen drei Teilen präsent. Mit Einsatz des Echos werden die Textverse ungereimt und in ihrer Länge variabel. Das Echo umfasst zwischen zwei und fünf Silben, verändert durch minimale Variation meist der Konsonanten die Bedeutung und bietet damit die Antworten auf die gestellten Fragen des Sängers: Die Frage „ist sie bey jhren Gspielen mit im Hause?“ (V. 9) beantwortet das Echo mit „nit im hause“ (V. 9) und wiederholt die letzten drei Wörter mit lediglich einem geänderten Konsonanten, der die Bedeutung verändert:





Notenbeispiel 44: Melchior Franck: *Newes Echo* (1608), M. 16–19.

Teilweise nimmt der Sänger die Antwort des Echos auf, wiederholt diese und führt die Aussage dann fort, so beispielsweise in V. 12f. Der Sänger fragt: „Ach zeig mir doch den Weg/ giengs übers feldt odr durch die Wisen?", das Echo antwortet identisch mit den letzten vier Silben „durch die Wiesen" (die unterschiedliche orthographische Schreibweise spielt akustisch keine Rolle), die wiederum vom Sänger im nächsten Vers aufgenommen und fortgesetzt werden: „Durch die Wisen villeicht ins grüne gstreuch hinein" (V. 13). Um die Bedeutungsveränderungen durch die Konsonanten zu erreichen, verwendet Franck neben der puren Ersetzung eines Konsonanten durch einen anderen (z. B. von /m/ zu /d/ in V. 24: „Solt sich dann die Liebste also mir zuneigen? dir zu eygen") auch die Variation des Diphthongs durch einen einfachen Konsonanten (z. B. von /st/ zu /g/ in V. 44: „wo aber du bist selbsten ich nicht zugleich verstehe? gleich hergehe"), neue Worttrennungen (z. B. in V. 29: „O das ich dich doch bald solte sehen/ soll geschehen") etc. Auch auf der Ebene der Vokale nimmt Franck sich Freiheiten und kombiniert unterschiedliche Längen (z. B. in V. 47: „Sey mir zart Lieb zu tausentmal gegrüsset/ tausent mal geküsset") oder lediglich ähnlich klingende Vokale (z. B. in V. 31: „O du falsche Echo, mit deim geschwätz wie ich merck hast mich verführet/ hast dich verirret") miteinander.

Der Text wird durch die überwiegend syllabische Textbehandlung gut verständlich und prägnant vorgetragen, wodurch das Echo ausdrucksstark zur Geltung kommt. Der akkordisch-homophone Satz in C ionisch und im geraden Metrum unterstützt den Text mit wenigen Melismen, Synkopen und Vorhalten in den

Schlussklauseln. Das Echo auf musikalischer Ebene, ausgeführt durch den vierstimmigen Echochor, imitiert ausnahmslos exakt die letzten Töne des vierstimmigen Haupt-Chors, der den fragenden Sänger darstellt. So wird dem Sänger der inszenierte imaginierte Weg zu seiner Geliebten gewiesen. Das Echo folgt immer als einmaliger Widerhall: Der Hauptchor pausiert, während der Echochor singt und vice versa. Zedler bezeichnet diese Form des Echos als „Monophonae", ein Echo, das „die ausgesprochenen Sylben oder Worte, es mögen derer eins oder mehrere seyn, nur einmahl" wiederholt.[295]

Musikalisch lassen sich keine Modifikationen beobachten. Das Echo bildet jedoch keine identische Wiederholung, sondern zeichnet sich durch minimale konsonantische Variationen aus, welche die im Titel proklamierte Bedeutungsveränderung darstellen. Somit findet das Echo auf der Textebene statt. Es entspricht den im Titel formulierten Regeln und dokumentiert das dichterische und musikalische Vermögen Francks.[296] Der mit 146 Mensuren sehr umfangreiche Satz bietet ein musikalisches Echo, das aufgrund seiner Länge und seiner madrigalischen Textform kaum mehr als Lied bezeichnet werden kann. Franck nennt es *Newes Echo* und erklärt seine innovative Satztechnik programmatisch im Titel. Mit seiner Veröffentlichung 1608 liegt Franck weit vor Opitz' erstem Echogedicht. Dies spricht klar für die oben vorgestellte Vermutung van Ingens, das literarische Echo sei aus dem musikalischen Echo entstanden.

5.3.5 Melchior Franck: „Ach weh/ mein liebsten Schatz hab ich verloren" (1621)

Ein weiteres Echolied von Melchior Franck verdeutlicht neben dessen Kunstfertigkeit die vielfältigen musikalischen Echoformen im Lied: Das Echo wird hier nicht nur mehrmals wiederholt, sondern auch sukzessive melodisch verkürzt – das Verklingen des Nachhalls wird visuell, auditiv und performativ erfahrbar. Die sechsstimmige Echoklage „Ach weh/ mein liebsten Schatz hab ich verloren" über die untreue Geliebte eines männlichen Sängers ist in Francks bunt gemischter Liedsammlung *Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium* (1621) enthalten und erschien damit ebenfalls vor Opitz' Regelpoetik.[297]

---

295 Zedler: Art. „Echo", Sp. 125.

296 Vgl. Kurt Gudewill: Melchior Francks Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium 1621. In: Musa – Mens – Musici. Im Gedenken an Walther Vetter. Hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Leipzig [1970], S. 67–98, hier S. 90 und 97.

297 Vgl. Melchior Franck: Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium. Coburg 1621. Die Jahresangabe auf allen Titelblättern der Stimmbücher lautet 1621, auch die Widmung in der Tenor-Stimme ist auf 1621 datiert; lediglich auf dem Titelblatt des Tenor-Stimmbuches ist 1622 angegeben. Das Echolied hat die Nummer 32.

Das *Newe Teutsche Musicalische Fröliche Convivium* versammelt 34 Liedsätze, welche die Vielfalt in Francks weltlichem Liedœuvre veranschaulichen und den programmatischen Untertitel *zu Abwendung Melancholischer Trawrigkeit dienlich* bestätigen. Darunter finden sich Kompositionen, die auf ältere Liedtexte des 16. Jahrhunderts zurückgreifen, beispielsweise ein Bergreihen und Sätze mit solistischen Tenor-Intonationen; aber auch Tänze, zeitgenössische italienische Formen mit Falala-Refrain, Madrigalsätze, zwei quodlibetartige Sätze und ein Echolied sind enthalten.[298] Franck bevorzugt liedhafte Strophenformen und eine akkordisch-homophone Satzweise; die zehn einstrophigen Liedsätze im *Convivium* beweisen hingegen seine Kunstfertigkeit im motettisch-madrigalisch durchkomponierten Stil.[299] Die zahlreichen Strophenformen, die trotz mehrheitlich regelmäßig alternierendem Versmaß jeweils auf der Versebene mit unterschiedlicher Hebungszahl stark differieren, erschweren eine klare Einordnung der Lieder, stehen aber für die dichterischen und musikalischen Fähigkeiten Francks, der vermutlich auch die meisten nicht nachweisbaren Texte dichtete.[300] Diese formale Heterogenität spiegelt sich auch in den Themen und Inhalten der Lieder mit Liebesliedern und Liebesklagen, historisch-politischen Liedern, Frühlings-, Martins- und Fastnachtsliedern, Trinkliedern, geselligen Liedern und einem Loblied auf die Musik.[301]

Exemplarisch für die Diversität dieser Sammlung steht das Echolied „Ach weh/ mein liebsten Schatz hab ich verloren“ (Nr. XXXII), welches zudem das Innovationspotential in Francks weltlichem Liedschaffen bezeugt. Es besteht aus 29 Versen und schildert Sehnsucht, Klage und Zweifel über die untreue Geliebte eines männlichen Sprecher-Ichs. Gegliedert ist das Echo in zwei große Teile: Der erste Teil ist gekennzeichnet durch elf ungereimte Doppelverse, die aus abwechselnd einem fünfhebigen und einem vierhebigen Vers mit weiblicher

---

298 Bergreihen: Nr. XXV; Sätze mit solistischen Tenor-Intonationen: Nr. IX, XV, XXVII; Tänze wie z. B. Galliarden: Nr. XI und Allemanden: Nr. X; zeitgenössische italienische Formen mit Falala-Refrain: Nr. IX, XIII, XVIII; Madrigalsätze: Nr. XXII, XXIX, XXXII; quodlibetartige Sätze: Nr. XII, XXXIIII; ein Echolied: Nr. XXXII.

299 Vgl. Gudewill: Melchior Francks Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium 1621, S. 90 und S. 97. Die zehn Sätze sind Nr. IIII–VII, XII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII; Gudewill hat eine Nummer übersehen.

300 Vgl. Gudewill: Melchior Francks Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium 1621, S. 90.

301 Vgl. hierzu Obrist: Melchior Franck, S. 29; Hübsch-Pfleger: Das Nürnberger Lied im deutschen Stilwandel um 1600, S. 91f.; Gudewill: Melchior Francks Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium 1621, S. 89–92 sowie Rathey: Art. „Franck, Melchior“, Sp. 1631.

Kadenz (ein Elf- und ein Neunsilber) bestehen (V. 1–22). Jeden Doppelvers beantworten die drei Echostimmen nacheinander mit Reimwörtern und denselben Melodiephrasen, während die Hauptstimmen schweigen.[302] Der Sänger hatte sich fatalistisch dem Spiel Amors hingegeben und reflektiert nun die Beziehung zu seiner Geliebten, die ihn heimlich verlassen hat (V. 3f.). Er hinterfragt die ihr gewidmete Treue (V. 11f.), bedenkt seine möglichen Handlungsoptionen (V. 15f.) und daraus folgende Konsequenzen: Im Falle eines Spiels wäre der Sänger der Genarrte und würde von seinen Mitmenschen kein Mitleid erhalten (V. 19–21). In seinem Monolog wechselt der Sänger mehrfach die Anrede: Mal redet er über seine Geliebte wie zu Beginn des Echoliedes, dann wiederum spricht er sie direkt an wie beispielsweise in Vers 8.

Die Erkenntnis des Sängers, dass seine Geliebte ihre Beziehung nicht ernst gemeint hatte, markiert den formalen Übergang zum zweiten Teil. Die sieben Einzelverse im zweiten Teil sind ebenfalls ungereimt, von unterschiedlicher Länge und werden nach jeder Zeile von den Echostimmen beantwortet (V. 23–29).[303] Auch nach mehrfacher Aufforderung erscheint die Geliebte nicht (V. 23–27 mit Wiederholung des Rufes „O komm“ in V. 27), wobei hier nicht deutlich wird, ob sie oder doch Amor apostrophiert wird: Es scheint, als würde Franck hier die Geliebte und Amor überblenden. Der Sänger erkennt, dass er betrogen wurde, und beschließt, seine Suche und sein Flehen aufzugeben. Er wendet sich von der Geliebten ab, und mit dem letzten Echo „Ende“ auf das „wende“ aus dem Textvers des Sängers (V. 29) schließt das Echo inhaltlich wie auch formal. Erst im Entscheidungsmonolog des zweiten Teils reflektiert der Sänger und führt durch seine Entscheidung die Erkenntnis herbei, formal durch die Einzelverse gekennzeichnet.

> Ach weh/ mein liebsten Schatz hab ich verloren/
> denselben such ich jetzt mit Schmertzen/
>   Von hertzen/
>   Zum schertzen/
>   Hindrwertzen/
> Er hat sich heimlich von mir weg geschlichen/
> eh ichs mich gegen jhm versehen/

302 Vgl. Obrist: Melchior Franck, S. 29; Hübsch-Pfleger: Das Nürnberger Lied im deutschen Stilwandel um 1600, S. 92 sowie Gudewill: Melchior Francks Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium 1621, S. 90f. Gudewill zählt für die Echoklage irrtümlich 27 Textzeilen und gliedert sie in elf Doppelzeilen plus fünf Einzelverse.

303 Auch die Einzelverse V. 23–26 ergeben immer paarweise kombiniert wiederum neun- oder elfsilbige Zeilen, V. 27 bildet mit acht Silben in diesem Stück die Ausnahme, V. 28 und 29 sind wiederum Elfsilber. Auf der Ebene der Verslänge zeigt sich ein Element aus der italienischen Liedtradition, ist doch besonders der Elfsilber, der ‚Endecasillabo‘, das meist gebrauchte Versmaß in der italienischen Dichtung.

muß verjehen/
thu fort gehen/
ist geschehen/
werd ich jhn nicht so balden wiederfinden/
werd ich vor leiden bald verzagen/
ist zu bklagen/
muß sagen/
musts wagen/
ach bistu mir doch allzeit trew gewesen/
wie magstu denn diß an mir üben/
betrüben/
nicht lieben/
auffschieben/
womit hab ichs ach Schatz vmb dich verdienet/
das du mich machst also verdrossen/
vngnossen/
bist gschossen/
zum possen/
es müst mich je die Trew mein lebtag reuen/
so ich Hertzlieb an dich gewendet/
hat sich gendet/
bist verblendet/
geschendet/
doch hab ich noch zu dir das gut vertrawen/
du werdest dich zu mir bald neigen/
dir zu eigen/
dir zu zeigen/
die Feygen/
solt ich dich nur noch einmahl widerumb sehen/
sollst mich für war nit mehr betriegen/
nur gschwigen/
wirsts kriegen/
sind Lügen/
muß vnter deßn den liebn Gott lassen walten/
biß mein Schatz wieder kommt/ zu rücke/
sind nur tücke/
groß vnglücke/
böse stücke/
Solt ich abr sein von jhr also betrogen/
vnd mit der Nasen rumb geführet/
vexiret/
tribuliret/
hast gspüret/
So würd kein Mensch mitleiden mit mir haben/
mich noch vexiren zu den Sachen/
außmachen/
außlachen/
in Rachen/

O komm Hertzlieb/
ja Dieb/
außschieb/
dein Lieb/
laß doch nicht länger harren/
den Narren/
den Narren/
mitm Sparren/
25 wird sonst mein Frewd/
bist nicht gscheid/
in Leid/
allzeit/
werden verkehret/
beschweret/
verzehret/
betöret/
Nun wann du kommen wilt/ so komm/
som/ som/
bom/ bom/
hom/ hom/
Erst hör ich daß du mich nur stets vexirest/
verführest/
turbirest/
hasirest/
29 darumb ich mich nun mehr auch von dir wende.
behende/
Elende/
Ende.[304]

Das sechsstimmige Echo ist mit fünf im Tenorschlüssel notierten Männerstimmen und einer Bassstimme besetzt, die in drei Hauptstimmen (Suprema vox und Media vox sowie Bassus) und drei antwortende Echostimmen (2., 3. und 4. Echo) aufgeteilt werden.[305] Die Hauptstimmen sind zumeist im homorhythmischen Satz zusammengefasst. Im ersten Teil wird jeder Doppelvers der Hauptstimmen, die den klagenden Sänger darstellen, von den drei Echostimmen nacheinander mit reimenden Wörtern und denselben Melodiephrasen beantwortet, während die Hauptstimmen schweigen. Im zweiten Teil reagieren die Echostimmen wiederum nacheinander auf jeden Einzelvers der Hauptstimmen. Die Textbehandlung ist überwiegend syllabisch mit einzelnen Melismen und Verzierungen.[306] Der

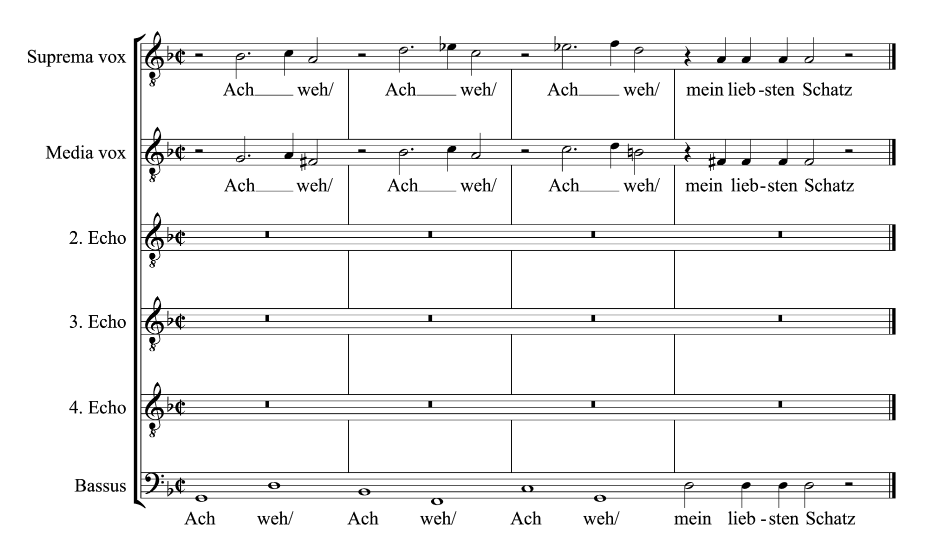
304 Franck: Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium (1621), Cantus-Stimme und Echostimmen, Nr. XXXII.

305 Die Suprema vox ist im Cantus-Stimmbuch abgedruckt, die Media vox im Tenor, das 2. Echo ist im Altus, das 3. Echo in der Quinta vox und das 4. Echo in der Sexta vox enthalten.

306 Vgl. Rathey: Art. „Franck, Melchior“, Sp. 1631.

Liedinhalt wird relativ knapp und präzise musikalisch mitgeteilt, was sich in einer lebhaft rhythmischen und klaren Deklamationsweise mit wenigen Textwiederholungen zeigt.[307]

Bereits zu Beginn des Satzes stellt Franck seine kompositorischen Fähigkeiten im mottetisch-madrigalischen Stil unter Beweis: Der expressive Eröffnungsruf „Ach weh" (V. 1) des Sängers wird dreimal sequenziert in Terzen wiederholt und steigt zuerst um eine Terz, dann um eine Sekunde nach oben. Zudem betont er durch seinen fallenden Duktus (der Bassus fällt jeweils eine Quarte nach unten bzw. steigt bei der ersten Wiederholung entsprechend eine Quinte nach oben) die eindringliche Klage (M. 1–4). Auch die rhythmische Struktur an dieser Stelle verstärkt die Klage auf der inhaltlichen Ebene durch die Wiederholung des „Ach": Der Bassus beginnt volltaktig und Suprema vox sowie Media vox folgen quasi imitatorisch:[308]



Notenbeispiel 45: Melchior Franck: Nr. XXXII „Ach weh/ mein liebsten Schatz hab ich verloren", M. 1–4.

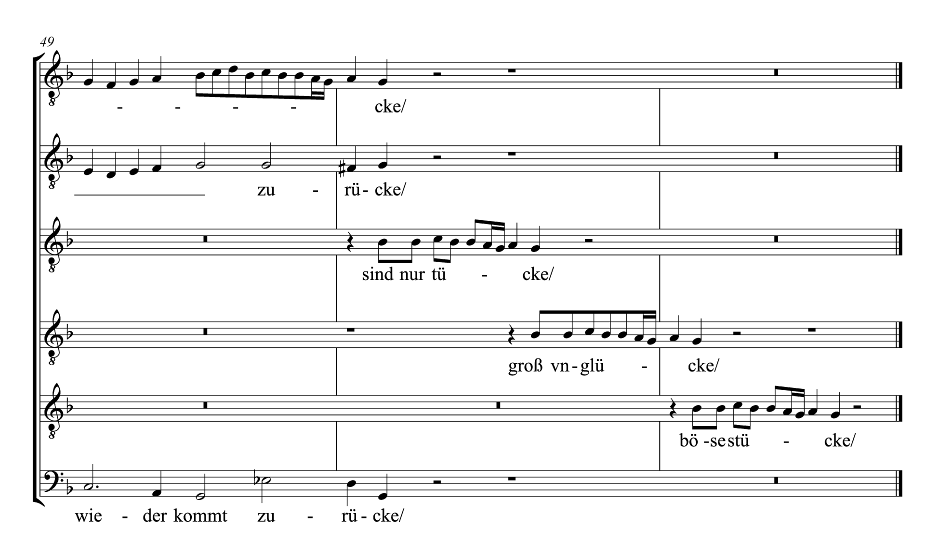
Der dreistimmige überwiegend homorhythmisch-akkordische Satz der Hauptstimmen wird durch zahlreiche Imitationen mit vertauschten Stimmen (z. B. M. 4/5 und 5/6), Sequenzpassagen (z. B. M. 1–3 und 29–31), Vorhalten (z. B. M. 36)

307 Vgl. Obrist: Melchior Franck, S. 13f.

308 Vielen Dank an Anna Immerz, die mich auf diese rhythmische Struktur aufmerksam gemacht hat.

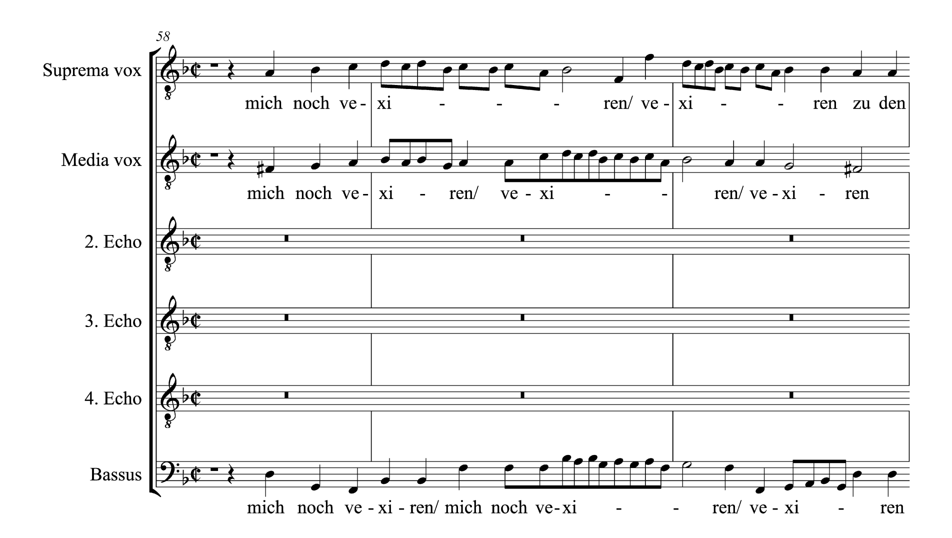
und Synkopen (z. B. M. 58) polyphon aufgelockert, auch werden einzelne Textaussagen mittels vielfältiger Madrigalismen ausgedeutet. Diese musikalische Gestaltung verleiht dem Liedsatz eine besondere Stellung in der Sammlung. Das ausgedehnte, in parallelen Terzen geführte Melisma in M. 48f. in den beiden Oberstimmen auf den Textvers „biß mein Schatz wieder kommt zurücke“ (V. 18) verklanglicht melodisch das lange Warten.

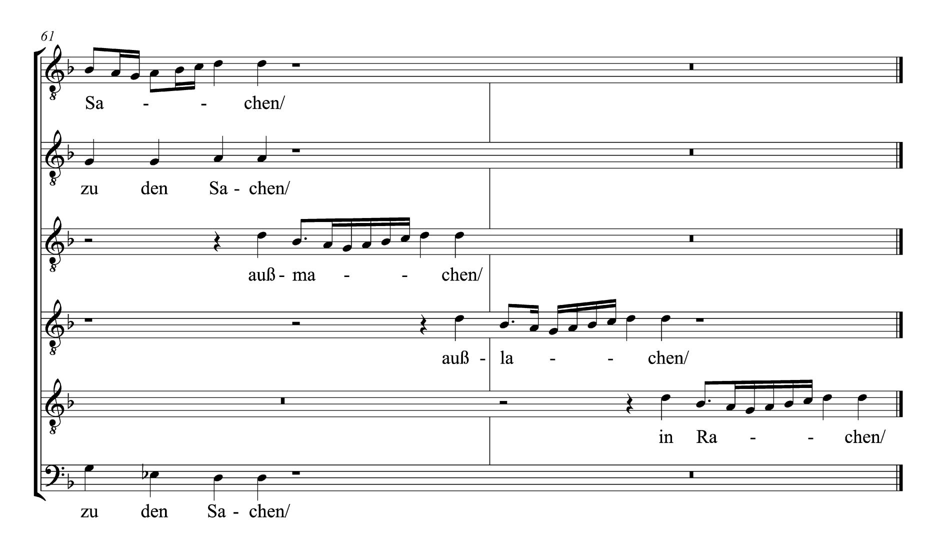




Notenbeispiel 46: Melchior Franck: Nr. XXXII „Ach weh/ mein liebsten Schatz hab ich verloren“, M. 46–51.

Auch die Qual, welche das männliche Sprecher-Ich anstelle von Mitleid erwartet, wird mit einer langen Achtelnotenkette auf dem Wort „vexiren“ veranschaulicht (M. 58–62): Alle drei Hauptstimmen wiederholen, imitieren und sequenzieren diese.





Notenbeispiel 47: Melchior Franck: Nr. XXXII „Ach weh/ mein liebsten Schatz hab ich verloren“, M. 58–62.

Der durchkomponierte Echosatz in G dorisch und mit geradem Metrum stellt zudem wegen des besonders kunstvoll gestalteten Echos in seiner Gattung ein herausragendes Beispiel dar. Ohne einleitende Passage beginnt der Satz direkt mit dem ersten Doppelvers der Hauptstimmen, gefolgt von der ersten Echopassage. Die drei Echostimmen bilden kein synchrones Echo, sondern singen jeweils nacheinander und ergeben einen aufeinander folgenden Nachhall: Auf diese Weise entsteht ein vierfaches Echo mit einer Klangquelle (den drei Hauptstimmen) sowie dem zweiten, dritten und vierten Echo. Zedler bezeichnet diese Form des Echos als „Polyphonae“, da die zu repetitierenden Worte oder Silben „vielmahl“ wiederholt werden.[309] Das Echo imitiert in drei Stufen die ihr von der oberen Hauptstimme, der Suprema vox, vorgegebenen Text- und Melodiephrasen. Aus dem Lautmaterial des Textes wird eine neue Bedeutungsvariante entwickelt, die „auf der argumentativen und psychologischen Ebene emotionale Veränderung und Erkenntnisfortschritt des Primärsprechers [Hauptstimme, Anm. der Verf.] bewirken: einen Erkenntnisfortschritt, der den Dialog erst möglich und dramaturgisch sinnvoll macht“.[310] Im Dialog mit den Echostimmen treibt der Sänger so seine reflektierende Klage voran. Im Gegensatz zu Francks *Newem Echo*, in dem der vierstimmige Echochor synchron den vierstimmigen Hauptchor imitiert, wiederholen die drei Echostimmen in dieser Echoklage sukzessive die Suprema vox. Das Echo stellt hierbei keine identische Wiederholung in allen drei Stimmen dar, sondern wird sowohl auf Text- als auch auf musikalischer Ebene variiert.

Franck orientiert sich auch in dieser Echoklage an seiner programmatischen Titelformulierung aus dem *Newen Echo* und erreicht durch vokale und konsonantische Modifikation die geforderte Bedeutungsveränderung.[311] Die drei Echostimmen beantworten die Fragen des Sängers, kommentieren und führen die Gedanken fort, so beispielsweise in V. 11f. mit Echo: „es müst mich je die Trew mein lebtag reuen/ so ich Hertzlieb an dich gewendet/ [Echo] hat sich gendet [sic]/ [Echo] bist verblendet/ [Echo] geschendet“. Auf musikalischer Ebene nimmt Franck teilweise kleine tonale Anpassungen bei den Einsätzen vor, um den darauffolgenden Echobeginn harmonisch einzufügen (so z. B. die drei Echophrasen nach V. 12). Zudem fallen einige rhythmische Anpassungen in Kombination mit einer Reduktion des Echos auf. Diese dienen dazu, dem natürlicherweise immer schwächer werdenden Echo auch in Bezug auf die Länge bzw. das Verhallen und

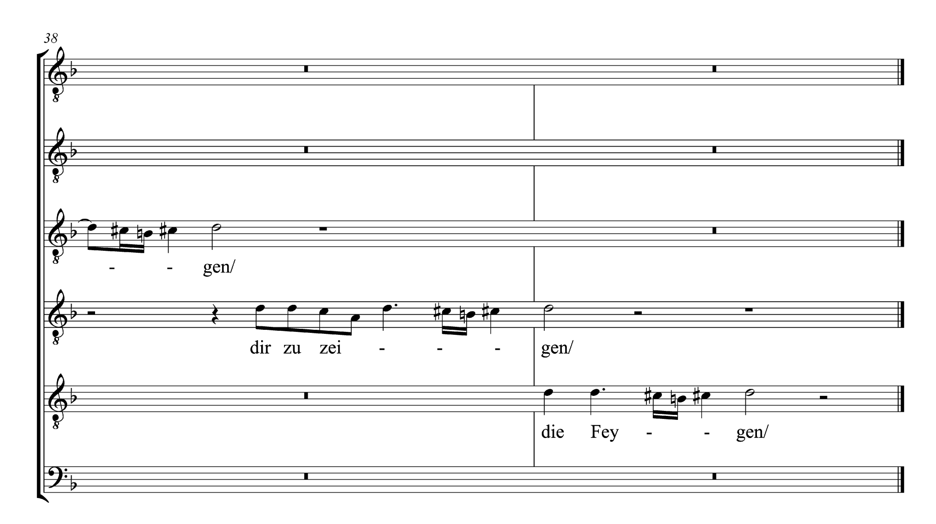
309 Zedler: Art. „Echo“, Sp. 125.

310 Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 146.

311 Eine identische Wiederholung in den Echostimmen gibt es zwischen dem zweiten und dritten Echo in V. 24 mit „den Narren“.

damit einer Verkürzung gerecht zu werden, z. B. die Echopassage nach V. 14 „dir zu eigen/ dir zu zeigen/ die Feygen“: Vom dritten zum vierten Echo werden aus vier Silben drei, was metrisch übertragen wird, indem aus zwei Achteln eine Viertelnote wird. In dem abgebildeten Notenbeispiel wird zudem die natürliche Entwicklung eines Echos durch die melodische Verkürzung im vierten Echo sichtbar (M. 35–39):





Notenbeispiel 48: Melchior Franck: Nr. XXXII „Ach weh/ mein liebsten Schatz hab ich verloren“, M. 35–39.

Besonders eindrucksvoll ist die Schlusspassage dieser Echoklage ausgestaltet. Der Schluss verklingt wie ein auskomponiertes nachhallendes Echo: Die letzte Textzeile „Darumb ich mich nun mehr auch von dir wende“ wird zweimal wiederholt und endet mit den antwortenden Echostimmen „behende“ – „Elende“ – „Ende“.[312] Dieses dichterisch und musikalisch umgesetzte Verklingen am Ende des Liedsatzes veranschaulicht die kompositorischen und gestalterischen Fähigkeiten Melchior Francks und steht zugleich für die vielfältigen und kunstfertigen Verfahren im musikalischen Echo (M. 79–81):



Notenbeispiel 49: Melchior Franck: Nr. XXXII „Ach weh/ mein liebsten Schatz hab ich verloren“, M. 79–81.

5.3.6 Das Echo in Musikpraxis und Musiktheorie um 1600

Über Musik mit Echoverfahren vor der Mitte des 16. Jahrhunderts ist bislang wenig bekannt.[313] Aber bereits die Komponisten der franko-flämischen Vokalpolyphonie wie Philippe Verdelot, Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Giaches de Wert

312 Vgl. Gudewill: Melchior Francks Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium 1621, S. 91.

313 Vgl. Frederick W. Sternfeld: Aspects of Echo Music in the Renaissance. In: Studi musicali IX, 1 (1980), S. 45–57, hier S. 45. Theodor Kroyer nennt als Zeitangabe folgendes: „Seine Nachahmung [des Echos, Anm. der Verf.] in der Musik mag ins graue Altertum zurückreichen.“ Ders.: Dialog und Echo in der alten Chormusik. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 16 (1909). Leipzig 1910, S. 13–32, hier S. 25.

und Andrea Gabrieli verwenden in ihren Kompositionen Echopassagen und tragen damit zum raschen Aufstieg des Echos bei.[314] Zunächst war das Echo auf Italien beschränkt. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts verbreitete sich dann die musikalische Echotechnik durch die Mobilität der Komponisten, Kapellmeister und Musiker im europäischen Raum: Frederick W. Sternfeld weist in diesem Zusammenhang auf das italienische Madrigal „Echo: che fa chi segue Amore" von Hans Leo Haßler hin, das dieser anlässlich der Fugger-Hochzeit 1589 komponierte. Als weiteres Beispiel sei Orlando di Lassos Echodialog „O la, o che bon Eccho" (1582) angeführt.[315]

Gerade in Liedsammlungen aus der Zeit des beginnenden 17. Jahrhunderts lassen sich weitere Echolieder finden, wie z. B. das achtstimmige doppelchörige „Echo, Echo bist du da?", das Otto Siegfried Harnisch bereits 1604 in seiner Sammlung *Hortulus Lieblicher/ lustiger vnd höflicher Teutscher Lieder* veröffentlichte und das ein frühes Beispiel deutschsprachiger Echomusik darstellt.[316] Der Echochor ist mit „Echus resonantia" überschrieben: Harnisch kannte offensichtlich die Faktur eines Echogesangs und beschloss damit seine Liedsammlung.[317] Auch in Sammelwerken wie dem 1609 in Nürnberg anonym herausgegebenen *Musicalischen Zeitvertreiber* finden sich Liedsätze mit Echopassagen wie beispielsweise „Jn disem grünen Wald wollen wir frölich singen" von „M. Hell[ing]".[318]

Echogesänge wurden zudem in mehrteiligen Liedsätzen eingesetzt. Paul Rivander beendet eine kleine musikdramatische Szene nach Klage und Antwort im dritten Teil „Wem soll ich klagen meine Noth" mit abschließendem Echo, gestaltet als achtstimmiger dreiteiliger Dialog zwischen einem Jüngling („Juvenis") und einer Jungfrau („Virgo"). Die kleine kantatenartige Zusammenstellung ist in Rivanders Sammlung *Prati Musici* von 1613 enthalten.[319] Das zehnstimmige Echo

314 Vgl. Sternfeld: Aspects of Echo Music in the Renaissance, S. 46.

315 Vgl. Hans Leo Haßler: „Echo: che fa chi segue Amore". In: Ders.: Madrigali à 5. 6. 7. & 8. voci. Augsburg 1596, Nr. XXXIII „Risonanza di Echo a. 8"; vgl. Sternfeld: Aspects of Echo Music in the Renaissance, S. 45. Orlando di Lasso: „O la, o che bon Eccho". In: Ders.: Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni. Antwerpen 1582, Nr. 23.

316 Es handelt sich um Nr. XXIII, die beiden Chöre sind jeweils mit Cantus, Altus, Tenor und Bassus besetzt.

317 Bereits Frederick W. Sternfeld bemerkt, dass Echo- und Dialogsätze oftmals am Ende einer Sammlung platziert werden, vgl. ders.: Aspects of Echo Music in the Renaissance, S. 45f.

318 Auch hier beschließt das Echo Nr. XLII die Sammlung, vgl. Scheitler: Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit, Bd. 2, S. 479.

319 Unter den beiden Nummern XVII und XVIII findet sich das achtstimmige dreiteilige Stück, welches aus der vierstrophigen Klage „Pein ohne maß im Hertzen" des Juvenis mit dem Akrostichon Paulus, der vierstrophigen Antwort der Virgo „Ach Gott wer klagt solch schmertzen" mit

„O Echo in dem tieffen Thal“ in Johannes Christoph Demantius’ *Tympanum militare* von 1615 ist wie auch die anderen bisher angeführten Beispiele doppelchörig mit jeweils einem fünfstimmigen Chor (Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor und Basis) besetzt.[320] Bereits sein Motto „Parecho, de conventione Amantium conjugali“ verweist auf den Grundtenor des Liedsatzes. Das im ersten Vers angerufene Echo „O Echo, in dem tieffen thal/ mit deinem grossen wiederschall/ – Erschall“ (V. 1f.) preist hier die eheliche Liebe als „lust vnd schertzen“ (V. 5), die mit Gottes Segen und Beistand zu „fried vnd freud – lieb ohne leid“ (V. 10) führt.

Auch religiöse Themen lassen sich bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit Echoformen kombinieren. Das achtstimmige Echo Nr. XXXV wiederum von Otto Siegfried Harnisch mit dem Incipit „Echo qui latitent refer sub umbra heic ut illicito litent amori?/ Echo wer sint die dort liegen verborgen/ vnkeuscher liebe wegn daselbst verharren?“ ist mit lateinischem und deutschem Text unterlegt und beschließt dessen Sammlung *Rosetum Musicum* (1617). Bemerkenswert an diesem Echogesang ist, dass Harnisch das Echoverfahren für einen Liedtext verwendet, der sich auf die biblische Erzählung von Susanna im Bade (Dan 13, 1–64) bezieht.[321]

Die musiktheoretische Auseinandersetzung mit der Echoform setzte nach Melchior Francks knappen Hinweisen in seinem *Newen Echo* beispielsweise Johannes Christoph Demantius in seinem *Appendix* (1632) mit lexikographischen Erklärungen musikalischer Termini fort (vgl. Kap. 5.2.5). Dabei übernimmt Demantius einen Teil der Definition zum Dialog aus Michael Praetorius’ *Syntagma musicum* (1619), tilgt aber dessen Hinweis auf das Echo: „*Dialogi* seynd solche Gesänge da etliche Stimmen/ andern auff beschehene Fragen/ Antwort geben.“[322] Praetorius hatte für seine Explikation zum Dialog einleitend auf die weite Verbreitung und große Bekanntheit von Dialogliedern rekurriert, unter die er auch die Echokompositionen fasst: „Was *Dialogi* seyn/ ist einem jeden bekant: Dann *Dialogus* heist ein Gespräch/ als wenn einer dem andern vff beschehene Frage antwor-

---

dem Akrostichon Anna an den Strophenanfängen sowie dem Akrostichon Maria innerhalb des Textes und dem abschließenden einstrophigen Echosatz „Wem soll ich klagen meine Noth“ besteht.

320 Vgl. Demantius: Tympanum militare, Allerley Streit vnd Triumph Lieder (1615), Nr. 21. Dabei handelt es sich um die zweite erweiterte Fassung von Demantius’ *Tympanum militare* von 1600; vgl. Hermann: Christoph Demantius: *Tympanum militare*, S. 78. Das Echo ist Teil der für die zweite Auflage ergänzten Liedsätze. Von den zehn Stimmen ist die Septima vox-Stimme verloren, die die Basis-Stimme des Echochores enthält.

321 Ein herzlicher Dank für die freundliche Auskunft gilt an dieser Stelle Jürgen Neubacher, Leitung Historische Bestände in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.

322 Demantius: Appendix (1632), Bl. E3^{v}. Hervorhebung im Original.

tet/ vnd eins vmbs ander gleich *per Choros* vmbgewechselt wird. Jnmassen dann auch hieher die *Echo referiret* werden können."[323] Neben dem Frage-Antwort-Spiel nennt Praetorius den Wechsel der miteinander korrespondierenden Chöre – beide Charakteristika treffen auf Dialoglieder und Echosätze zu.

Während Praetorius 1619 keinen eigenen Eintrag zum Echo verzeichnet, aber implizit auf dessen Popularität anspielt, führt Demantius dreizehn Jahre später zwei Lemmata zum Echo auf und zeigt explizit dessen erfolgreiche Implementierung in der deutschsprachigen Liedkultur:

> *Ecco interveniente*, da ein *echo* oder Widerhall darzwischen mus gemacht werden.
> *Echo* ist solcher Art/ wie ein *Dialogus*, ohn allein daß die *respondirenden* Stimmen/ den vorhergehenden zu End einer Frage/ mit etlichen Noten an *Harmoni* müssen gleich seyn/ doch gar *submiße, pian* oder still müssen gesungen werden.[324]

Echo wird zum einen als musikalisches Stilmittel definiert, welches innerhalb einer Komposition für eine bestimmte Passage eingesetzt wird, zum anderen steht es als Gattung im Blickpunkt und wird mit dem Dialog verbunden. Direkt anschließend grenzt Demantius das Echo wiederum vom Dialog ab, indem er mit zwei genuinen Eigenschaften des Echos argumentiert: der musikalischen Beschaffenheit des Echoabschnittes und der Dynamik. Die Echophrasen müssen harmonisch den vorangehenden Passagen entsprechen, aber sie werden in geringerer Lautstärke ausgeführt. Praetorius' Erwähnung im *Syntagma musicum* (1619) und Demantius' Nennung des Echos im *Appendix* (1632) belegen die fortschreitende Verbreitung und Aufnahme dieser Form in musiktheoretischen Schriften. Es zeigt sich, dass das Echo in der deutschsprachigen Musiktheorie wie auch in der deutschsprachigen Liedpraxis bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verankert war.

Für die These von Susanne Rode-Breymann, dass „Echo-Gesänge tatsächlich als Gegenstand einer musikalischen Ideengeschichte taugen, anhand derer sich möglicherweise zeigen lässt, dass sich während des 17. Jahrhunderts der Naturbezug wandelte", spricht die weite Verbreitung des Echos über unterschiedliche Gattungen hinweg wie auch deren Rezeption in verschiedenen Gesellschaftsschichten.[325] In ihrer Studie widmet sich Rode-Breymann der ideengeschichtlichen Verortung von Echogesängen in der höfischen Repräsentationsmusik

323 Praetorius: Syntagma Musicum. Tomus Tertius (1619), Bl. B4^{v}. Hervorhebungen im Original.

324 Demantius: Appendix (1632), Bl. E4^{r}. Hervorhebungen im Original.

325 Susanne Rode-Breymann: Das Heil im Echo der Natur. Fürstliche Rückzugsräume. In: Dies. (Hrsg.): Frauen erfinden, verbreiten, sammeln, bewerten Musik. Werkstattberichte aus dem Forschungszentrum Musik und Gender (Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender 3). Hannover 2015, S. 67–84, hier S. 83f. Für die „Verwendung […] auf volkstümlicher Ebene" erwähnt

des 17. Jahrhunderts. Sie fragt nach den Zusammenhängen zwischen Stücken mit Echopassagen in musiktheatralischen Werken und den imaginierten sowie realen fürstlichen Rückzugsräumen in der Natur, die es dem*der Herrscher*in ermöglichen, sich „seiner [*ihrer] selbst und seiner [*ihrer] Einbindung in das Weltganze“ gewahr zu werden.[326]

Das Echo kann dabei als Instanz, welches Antwort gibt, Selbsterkenntnis durch die Spiegelung des Selbst stiften und als Raum, in dem sich „die Reintegration des Einzelnen in die gute Ordnung, in das Weltganze, in das kosmische Gefüge vollzieht“, fungieren.[327] Es wird deutlich, dass sowohl Jörg Jochen Berns’ Schlussfolgerung von einer „ästhetische[n] Destruktion“[328] des Echos als auch Ferdinand van Ingens Beschreibung von einer „Kluft“ zwischen „künstlerischer Möglichkeit“ und „Ideenprogramm“[329] nicht der historischen Realität entsprechen: Allein das ideengeschichtliche Potential in und die Vielfalt an Echogesängen in Liedsammlungen und im Musiktheater als höfischer Repräsentationsmusik des 17. Jahrhunderts, die noch längst nicht hinreichend erforscht sind, sprechen für eine herausragende Stellung auf dem Feld der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts.

Beliebt war die Gattung des Echogesangs als Gabe anlässlich von Kasualien, vor allem zu einer Hochzeit, ließ sich doch das wechselseitige Beziehungsspiel bis zur festen Bindung durch das Eheversprechen anhand des dialogischen Elements im Echo wunderbar zur Sprache bringen.[330] Formal charakteristisch schließt ein

---

August Langen das Weihnachtslied „Als ich bei meinen Schafen wacht’“ mit der Verkündigung der biblischen Weihnachtsbotschaft an die Hirten. Das um 1600 entstandene Lied, dessen Autor und Komponist nicht bekannt sind, wurde 1623 im *Kölner Gesangbuch* veröffentlicht und veranschaulicht das „Echo der Hirten“ im Refrain: „Des bin ich froh. [Echo] bin ich froh./ Froh, froh, froh. [Echo] o, o, o.“ Vgl. Langen: Dialogisches Spiel, S. 93. Siehe dazu auch Erk/Böhme: Deutscher Liederhort, Bd. 3, S. 654f.

326 Rode-Breymann: Das Heil im Echo der Natur, S. 68.

327 Rode-Breymann: Das Heil im Echo der Natur, S. 73. Susanne Rode-Breymann verweist hier auf Athanasius Kircher, der in seiner musiktheoretischen Schrift *Musurgia universalis* (1650; Pars 4, Caput 2) die Frage stellt, ob es antwortende Echos gebe, vgl. S. 69, Anm. 7.

328 Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo, S. 155.

329 Ingen: Echo im 17. Jahrhundert, S. 56.

330 Vgl. den Hinweis von Susanne Rode-Breymann auf eine mögliche Ausweitung der Echoforschung auf Funeralmusiken, dies.: Das Heil im Echo der Natur, S. 67, Anm. 4. Lediglich hingewiesen sei in diesem Zusammenhang darauf, dass aufgrund der klar definierten Rollen – der Mann als seine Geliebte suchendes (und findendes) Subjekt, das die Frau als echogebendes Objekt befragt – Echogesänge im besonderen und die Liedkultur im allgemeinen vielversprechend für kultur-, sozial- und gesellschaftswissenschaftliche Forschungen zu Genderzuschreibungen und Geschlechterverhältnisse in der Frühen Neuzeit sein dürften.

solches Hochzeits-Echo mit einer gemeinsamen Passage, in die Hauptchor und Echochor zum Lob des Brautpaars und mit der Bitte um Gottes Beistand für das Paar einstimmen.[331]

Bezogen auf die Vokalmusik unterlag das Echoverfahren als Satztechnik dem allmählichen Wandel vom mehrstimmigen Lied zum generalbass- und instrumentalbegleiteten Sololied im Laufe des 17. Jahrhunderts. Werner Braun unterscheidet darum zwischen dem „Chor-Echo" und dem „Sologesang-Echo".[332] Dies zeigen die mehrstimmigen Echogesänge wie auch die weltlichen und geistlichen musikdramatischen Werke, die Susanne Rode-Breymann in ihrer Studie untersucht.[333]

In seiner musikalischen Umsetzung blieb das Echo bis weit ins 18. Jahrhundert hinein unvermindert beliebt, wurde doch noch der „klagende[] Orpheus durch einen instrumentalen Widerhall" in Christoph Willibald Glucks Reformoper *Orfeo ed Euridice* (1762) getröstet.[334] Erst mit dem Aufkommen schlichter Kompositionstechniken ab der Mitte des 18. Jahrhunderts verlor das Echo seine Sonderstellung als Gegenpol mit homophon-akkordischer Faktur zum weitverbreiteten manieristischen spätbarocken Stil: Einfachheit stellte nicht mehr etwas Außergewöhnliches dar. Das Echoverfahren wurde in allen Formen und Gattungen der Vokalmusik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, in mehrstimmigem Lied und Monodie, in Kirchenmusik und Musiktheater verwendet und zeichnet sich durch die Verbindung von Tradition und Innovation aus.

5.4 Zwischenbilanz

Das Eis brechen, die Bahn bereiten – mit diesen Metaphern wurden in der Literatur und der Musik zu Beginn des 17. Jahrhunderts außergewöhnliche einflussreiche Persönlichkeiten in ihrer jeweiligen Rolle als Vorreiter herausgestellt. Spra-

331 Vgl. stellvertretend den achtstimmigen doppelchörigen lateinischen Echosatz „Echo! Responsum/ sivis mihi reddere clara voce", den Johannes Christoph Demantius anlässlich der Hochzeit von Matthias Schmettau komponierte („Nuptiis Dn. Mathiae Schmeetau J. U. C. Silesii Consect.") und 1609 in seiner Sammlung publizierte, Demantius: Convivalium concentuum farrago (1609), Nr. XXVII. Vgl. auch die moderne Edition in Stangl (Hrsg.): Christoph Demantius (1567–1643). I Neue teutsche weltliche Lieder 1595. Convivalium concentuum farrago 1609, Nr. XXVII, S. 102–115.

332 Braun: Art. „Echo", Sp. 1626–1633. Er zählt zudem die beiden instrumentalen Formen „Orgel-Echo" sowie „Air en Echo" auf, die für die vorliegende Arbeit keine Rolle spielen, aber die enorme Bandbreite an Einsatzmöglichkeiten von Echopassagen spiegeln – eine umfassende Sammlung, Beschreibung und Analyse dieses Phänomens wäre eine eigene Studie wert.

333 Vgl. Rode-Breymann: Das Heil im Echo der Natur, S. 67–84.

334 Braun: Art. „Echo", Sp. 1634.

che/Literatur und Musik sollten sich als grundlegende Bestandteile der deutschen Kultur ausbreiten, rezipiert werden und somit zu einer Aufwertung und Konkurrenzfähigkeit der deutschen Kultur im europäischen Vergleich führen. Damit ist das Spannungsfeld umrissen, indem die deutschsprachige weltliche Liedkultur zu verorten ist: Kulturelles Handeln um 1600 stand unter dem Zeichen des Aufholens und des Aufwertens der deutschen Kultur. Dafür benötigte es in besonderem Maße der deutschen Sprache und Literatur, aber auch die Musik trug ihren Teil dazu bei.

Martin Opitz und Michael Praetorius leisteten ihren Beitrag auf unterschiedliche Weise: Indem Opitz französische und niederländische Herangehensweisen an die deutsche Prosodie analysierte und die antiken Techniken auf die deutsche Prosodie übertrug, grenzte er das Deutsche von den anderen Nationen ab. Praetorius hingegen synthetisierte in seiner Schrift die europäischen musikalischen Traditionen, die im deutschsprachigen Raum längst gebräuchlich waren. Abgrenzung und Synthese, so lassen sich die Anfänge der theoretischen Fundierung des deutschsprachigen Liedes in Literatur und Musik pointiert charakterisieren.[335] Das Lied aus literarischer und musikalischer Perspektive stellt zwei verschiedene Ansätze dar, die beide dasselbe Ziel haben: eine Aufwertung der deutschen Kultur.

Für einen Einblick in die Aufwertungsprozesse der deutschen Kultur um 1600 standen in diesem Kapitel die poetologischen und musiktheoretischen Konzepte zum deutschsprachigen weltlichen Lied im Mittelpunkt. In den Prozessen zur Kodifizierung des Liedes begegneten sich poetologische Aspekte der Literatur und musiktheoretische Bemerkungen der Musik. Sie beeinflussten sich gegenseitig, überschnitten sich teilweise, gingen aber auch eigenständige Wege. Zusammen bildeten sie ein facettenreiches Mosaik an dichtungs- und musiktheoretischen Äußerungen zum Lied.

Überlegungen, Aussagen und Regeln zum Lied manifestieren sich in verschiedenen Textsorten, wobei eine klare chronologische Abfolge erkennbar ist: Zunächst lassen sich Hinweise in musikalischen Quellen finden. Dort begann die theoretische Beschäftigung mit dem Lied aus musikalischer Perspektive in deutscher Sprache bereits im ausgehenden 16. Jahrhundert. Ab den 1620er Jahren nahmen auch die Hinweise aus literarischer Perspektive zu. Textsorten mit dichtungs- und musiktheoretischen Aspekten umfassen Poetiken, musiktheoretische und -didaktische Abhandlungen sowie Paratexte in vielfältiger Ausprägung

335 Mit diesem Motto ist auch der Sammelband von Marc Föcking und Gernot Michael Müller bezeichnet, der allerdings die Musik nicht berücksichtigt, Föcking/Müller (Hrsg.): Abgrenzung und Synthese.

wie beispielsweise Widmungsreden, Vorreden an den Leser und den Musiker und lexikographische Anhänge. Sie sind deskriptiv, gehen folglich von der Liedpraxis aus und kodifizieren diese anschließend. Es wird deutlich, dass es im 16. und 17. Jahrhundert kein einheitliches Regelsystem des deutschsprachigen weltlichen Liedes in geschlossener Form gab, sondern vielmehr Konzeptionen, die fragmentarisch blieben und dynamisch waren.

Die poetologischen Schriften und die Paratexte zu Gedichtsammlungen enthalten überwiegend Hinweise zu Gattungsfragen und zu formalen, sprachlichen, prosodischen und inhaltlichen Aspekten. Die musikalische Dimension und damit auch das Verhältnis von Text und Musik werden nahezu ausgeblendet. Sichtbar wurde dies in den beiden Fallstudien zu Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) und den *Zwey Büchern Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* (1642) von Johann Peter Titz.

Dagegen bieten die musiktheoretischen und musikdidaktischen Abhandlungen sowie die paratextuellen Äußerungen in Liedsammlungen ein breites Feld und umfassen Aussagen zur musikalischen Gestaltung, zu Metrik, Prosodie und Form der Liedtexte wie auch zum Verhältnis von Text und Musik.[336] Dies illustrierten exemplarisch die Untersuchungen zu den übersetzerisch tätigen Komponisten Cesare de Zacharia in seinen *Soave et dilettevole canzonette [...]. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein* (1590) und Abraham Ratz im ersten Teil seiner *Threni amorvm* (1595), die sich in den Paratexten zur Übersetzungspraxis äußerten. Anhand der musiktheoretischen Schrift *Syntagma Musicum* (1619) von Michael Praetorius sowie dem musiklexikographischen *Appendix* zur *Isagoge artis musicae* (1632) von Johannes Christoph Demantius wurde beispielhaft deutlich, wie auch rein versifizierte Textgattungen in musiktheoretische Abhandlungen aufgenommen wurden. Zwar besaßen Textgattungen wie das Sonett oder die Sestine auch eine musikalische Gattungstradition, Praetorius und Demantius verwiesen aber explizit auf die reine Textform.

Durch die chronologische Darstellung sind die sechs Quellen nicht nach Literatur und Musik getrennt. Sichtbar wird zum einen, dass in Bezug auf Lied, Gedicht und Lyrik eine Auseinandersetzung und Thematisierung von theoretischen und poetologischen Aspekten zuerst in den Paratexten stattfindet. Zum anderen

---

336 Hier ist Stefanie Stockhorst zu widersprechen, wenn sie schreibt: „Technische oder normative Probleme im Zusammenhang mit der Vertonung werden paratextuell überhaupt nicht erörtert, sieht man von Kaspar Stielers Mitteilung in der Vorrede zu seiner *Geharnschten Venus* (1660) ab, daß er die Gedichte mitunter durch metrische Lizenzen der Musik angepaßt habe." Stockhorst: Reformpoetik, S. 105f. Gerade im Zusammenhang mit deutschen Übersetzungen und Neutextierungen italienischer Liedsätze äußerten sich Komponisten wie z. B. Cesare de Zacharia und Abraham Ratz, vgl. Kap. 5.2.1 und 5.2.2.

zeigt sich in den musikalischen Quellen früh eine Wahrnehmung der sprachlichen Dimension von (Vokal-)Musik. Insbesondere in der Liedkultur orientieren sich theoretische Äußerungen an der Praxis und ermöglichen individuelle Freiheiten beispielsweise für die Gestaltung eines sprachlichen Phänomens. Dies zeigten die Vorreden von Cesare de Zacharia und Abraham Ratz, die sich detailliert mit der Übersetzungspraxis im ausgehenden 16. Jahrhundert beschäftigten und auf Prosodie, Sprache, Stil und Inhalt eingingen: Die Reflexion und Umsetzung sprachlich-stilistischer Phänomene in den Texten der Liedsätze geschah wesentlich früher als in der ‚reinen' Literatur.

Damit geht eine schwächere Rückbindung an antike, deutsche und andere Traditionen einher, verbunden mit dem Zwang einer stärkeren und deutlicheren Legitimation als bei den Poetiken, deren Bezüge zu den antiken und rinaszimentalen Traditionen offen zutage treten. Gerade für musikalische Konventionen und Funktionsweisen, aber auch für poetologische Diskurse und Sachverhalte ist die vergleichende Analyse von Beispielen aus der musikalischen und literarischen Praxis grundlegend. Rein aus paratextuellen Äußerungen oder aus Poetiken auf den praktischen und theoretischen Umgang mit einem musikalischen oder literarischen Phänomen zu schließen, wäre perspektivisch einseitig und entspräche nicht den Gepflogenheiten dieser Zeit.

Die Veränderungen in der deutschsprachigen Liedkultur stellen sich in den theoretischen Aussagen in Paratexten und Poetiken als doppelter Prozess von Trennung und Abgrenzung dar: Parallel nahmen jeweils innerhalb der Künste Literatur und Musik Tendenzen der Abgrenzung zu. Die literarische bzw. die musikalische Avantgarde distanzierte sich von vermeintlich minderwertiger Massenproduktion und profilierte sich durch die Abgrenzung ‚nach unten'. Dies geschah durch die Produktion eigener Mustertexte und -werke für ästhetische Werturteile und verknüpft mit der Kodifizierung in Poetiken bzw. musiktheoretischen Abhandlungen.

Zugleich ist in der Aufwertung der poetischen und musikalischen Wegbereiter eine Verselbstständigung der beiden Künste Literatur und Musik in der deutschen Liedkultur erkennbar. Besonders die verschiedenen (Nicht-)Äußerungen zum Ausdruck ‚Lied' veranschaulichen diese Entwicklung: Bei Cesare de Zacharia und Abraham Ratz nicht vorhanden, tritt die Bezeichnung bei Michael Praetorius als übergeordnet und nicht genauer spezifiziert auf. Martin Opitz wiederum verwendet den Begriff kaum, und Johannes Christoph Demantius wertet das ‚Lied' im Gegensatz zum ‚Gesang' ästhetisch ab und trägt mit dieser Unterscheidung zur Differenzierung zwischen einfachen und anspruchsvolleren Liedgattungen bei.

Erst Johann Peter Titz bestimmt das ‚Lied' unter dieser Bezeichnung explizit als Gedicht zur musikalischen Realisierung. Er ergänzt diese Definition mit dem Verweis auf ein enges und ein weites Verständnis von Lied und markiert auf diese

Weise die Trennung in eine musikalische und eine literarische Lied-Konzeption. In einem engen, klar definierten und abgegrenzten Liedverständnis sind Lieder ausschließlich singbare Gedichte, die für eine musikalische Umsetzung gedacht und mit Noten abgedruckt sind. Folglich kann das Lied in einem weiten Verständnis als übergeordneter Begriff dienen und umfasst dann auch Gedichte, die nicht zwingend musikalisch realisiert werden müssen, also in reiner Textform abgedruckt sein können.

In Titz' Poetik wird für einen Augenblick ein grundlegender Übergangsprozess des 17. Jahrhunderts sichtbar: Titz unterscheidet zwischen musikalischen und anderen Gedichten und beschreibt die musikalisch-dichterische Praxis. Damit lässt sich an dieser Stelle auch der Beginn einer Entwicklung von einer deskriptiven zu einer präskriptiven Poetik erkennen: Regeln und Anweisungen orientieren sich nicht mehr nur an der Praxis, sondern fangen an, Konzepte vorzuschreiben.

In Bezug auf das Echo müssen Musik und Lyrik in der Frühen Neuzeit als komplementär im Lied betrachtet werden. Ihre Reziprozität beeinflusst die literarische und musikalische Weiterentwicklung des Echos maßgeblich. Die weite Verbreitung von Echos in der deutschsprachigen Liedkultur spricht zum einen für eine enge Verknüpfung von poetischer Praxis und normativer Kodifizierung.[337] Aus Martin Opitz' erstem Echogedicht *Echo oder Wiederschall* lassen sich bedeutend mehr Regeln zur Faktur eines Echogedichts ableiten, als seine poetologischen Äußerungen im *Buch von der Deutschen Poeterey* bieten. Gerade das Echo als Gedicht und Lied zeigt, dass Opitz' Poetik in ihrer Bedeutung als epochale Zäsur in dieser Form nicht stehen bleiben kann, sondern zahlreiche literar- und musikhistorische Traditionslinien neben neuen Entwicklungen und Experimenten weiterbestehen.

Die vielfältigen Echogesänge veranschaulichen zum anderen eine Symbiose von Lyrik und Musik sowie den Einfluss der Liedkultur auf Martin Opitz' Poetik. Dabei knüpft das Echo an eine lange Tradition an: Melchior Francks *Newes Echo* erscheint 1608, 16 Jahre vor Opitz' *Poeterey*, in der das Echo zum ersten Mal in einer deutschsprachigen Poetik kodifiziert wird. Es zeigt sich, dass das Echo in der deutschen Liedkultur vor Opitz' *Poeterey* bereits in der musikalischen Praxis

337 Eine Geschichte des Echos steht noch immer aus, böte sie doch weitere aufschlussreiche „Einblicke in die für den Barock typische Wechselwirkung von Dichtungstheorie und -praxis", vgl. Alois M. Haas: Geistlicher Zeitvertreib. Friedrich Spees Echogedichte. In: Martin Bircher/Alois M. Haas (Hrsg.): Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller. Bern/München 1973, S. 11–47, hier S. 37. Zitiert nach: Lathrop P. Johnson: Theory and Practice of the baroque echo poem. In: Daphnis 19 (1990), S. 189–221, hier S. 191.

verbreitet und implementiert war, auch wenn noch keine Kodifizierung in entsprechenden Poetiken und Regelwerken stattgefunden hatte.

Besonders Melchior Franck verhalf mit seinen innovativen Echokompositionen der literarischen und der musikalischen Gattung des Echos zum Erfolg und trug zur Weiterentwicklung und Reformierung des literarischen und musikalischen Echodiskurses seiner Zeit maßgeblich bei. Durch die Aufnahme des Echos in die *Poeterey* wertete Opitz die Form auf und förderte gleichzeitig die rasch zunehmende poetische Praxis: Die musikalischen Echos zu Beginn des 17. Jahrhunderts boten eine Grundlage für die literarischen Echos und fungierten als Vorbilder. Reziprok profitierten im Laufe des 17. Jahrhunderts die Echogesänge ihrerseits von den Echogedichten. Zugespitzt formuliert: Um 1600 wurde ein Echotext durch seine Musik aufgewertet und beeinflusste durch seine Vertonung die Entwicklung weiterer Echotexte.

Am Beispiel des Echos zeigt sich: Es benötigte die Ausarbeitung und Differenzierung des Echos als kunstvolle und anspruchsvolle Form in der Musik, um in der Literatur eine entsprechende sprachspielerische Auseinandersetzung mit dem Echo zu provozieren. Zugleich wird deutlich, dass das Echo als musikalische und das Echo als literarische Form sich wechselseitig beeinflussten, sie differenzierten sich aber auch in den beiden Künsten aus. So eng die Wechselwirkungen und die Bezüge zwischen Musik und Literatur um 1600 waren, es handelt sich immer noch um zwei verschiedene Konzepte des Echos. Dieser Befund lässt sich auf die deutschsprachige weltliche Liedkultur im Ganzen übertragen.

6 Musikalische und literarische Lied-Konzeptionen um 1600 – Fazit und Ausblick

Die deutschsprachige weltliche Liedkultur ist zwischen Literatur und Musik zu verorten. Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts entwickeln sich durch das Zusammenspiel von genuin deutschen Gattungen und europäischen kulturellen Transferprozessen neue Traditionen, die Eigenes und Fremdes verbinden. Zugleich emanzipieren sich ein ‚musikalisches Lied' und ein ‚literarisches Lied' und verselbstständigen sich bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts zu zwei Lied-Konzeptionen: eine musikalische und eine literarische. In der musikalischen Konzeption des Liedes sind Wort und Ton untrennbar miteinander verbunden, Noten oder die Angabe einer Melodie sind obligatorisch. Das Lied wird als singbarer, strophisch strukturierter Text in Versform gefasst, der explizit auf eine musikalische Umsetzung abzielt und damit ein enges Lied-Verständnis propagiert. Im ‚literarischen Lied' hingegen ist eine Vertonung oder auch eine musizierte Realisierung intendiert und wird mitgedacht, sie muss aber nicht tatsächlich in Notenform vorliegen. Singbarkeit und eine strophische Form stellen die Grundlagen des Liedes für beide Konzeptionen dar. Die Frage nach dem Vorhandensein einer vorgegebenen Melodie für ein Lied bildet den Hauptunterschied zwischen den beiden Lied-Konzeptionen. Die Ausbildung dieser zwei Lied-Konzeptionen ist Bestandteil eines grundlegenden Wandels um 1600. Dieser spielte sich auf verschiedenen Ebenen ab und wurde in der vorliegenden Studie in Bezug auf die deutschsprachige weltliche Liedkultur untersucht.

6.1 Deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600 im Wandel

Wandel wird dort sichtbar, wo sich Tradition und Innovation begegnen. Erneuerungen und Veränderungen sind primär den Quellen, also den Liedsammlungen, immanent; aber sie treten auch deskriptiv in theoretischen und poetologischen Schriften zutage.

Aus den deutschsprachigen weltlichen Liedsammlungen zwischen 1567 und 1642 lassen sich mediengeschichtliche, kulturelle und sozial-gesellschaftliche Veränderungen herausarbeiten – wie in Kapitel 2 geschehen. Orlando di Lassos erste deutschsprachige Liedsammlung *Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen* (1567) repräsentiert in vielerlei Hinsicht eine Zäsur. Als Einzeldruck mit Noten in fünf Stimmbüchern veranschaulicht Lassos Sammlung, wie in den 1560er Jahren die Faktur einer Liedsammlung umgestaltet wird, also die Art und Weise, wie Liedsätze in einer Sammlung präsentiert und publiziert werden. Drucktechnik,

https://doi.org/10.1515/9783110735581-006

aufführungspraktische Hinweise und Geschmacksästhetik illustrieren verschiedene Aspekte des medialen Wandels um 1600. Auch für das Repertoire der Lieddrucke markiert Lassos Liedsammlung einen signifikanten Einschnitt: Umfassen Liedsammlungen in der Mitte des 16. Jahrhunderts noch geistliche und weltliche Liedsätze, so nehmen bis 1600 die rein weltlichen Lieddrucke zu. Damit verbunden ist eine deutliche Aufwertung der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur. Ab etwa 1600 steigt die Zahl der Liedpublikationen mit textierten Liedsätzen und textlosen Tanzsätzen, die instrumental musiziert werden. Neben einer Pluralisierung der Vokal- und Instrumentalmusikstile führt dies zu einer Verselbstständigung der Instrumentalmusik, die lange meist Vokalmusik-Repertoire verwendet hat.

Die äußere Gestaltung der Liedsammlungen wie auch die Liedsätze korrelieren im 16. und 17. Jahrhundert eng mit ihrer Rezeption in der frühneuzeitlichen Ständegesellschaft. Die Neuerungen in Faktur und Repertoire der Liedsätze stellen Reaktionen auf eine sich verändernde Rezeption dar, die neben dem Adel zunehmend im Bürgertum stattfand. Musik um 1600 ist zweckgebunden und hat verschiedene Funktionen, die von höfischer Repräsentation, Machtdemonstration und Festkultur bis hin zu Unterhaltung und Geselligkeit im Bürgertum reichen. Mit der Diversifizierung des Publikums geht auch eine Erweiterung der Rezeptionsgruppen einher. Besonders für diesen letzten Aspekt erweisen sich die Paratexte als aufschlussreich und ermöglichen Einblicke in die gesellschaftliche Dimension des Wandels.

Mediengeschichtliche, kulturelle und soziale Veränderungen korrespondieren miteinander und beeinflussen sich reziprok. Ihre Darstellung bietet den kontextualisierenden Rahmen für die musikalischen und literarischen Neuerungen, die sich im deutschsprachigen weltlichen Lied abspielen und Thema des dritten Kapitels sind. Mit Orlando di Lassos *Neuen Teütschen Liedlein mit Fünff Stimmen* beginnt 1567 die Rezeption musikalischer italienischer Elemente in der deutschsprachigen Liedkultur. Genuin deutsche Gattungen wie das Tenorlied und das Tricinium werden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts weiter verwendet. Texte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts werden bis in die 1580er Jahre hinein vertont. Die rasche Verbreitung der italienischen Vokalmusik im deutschsprachigen Raum spiegelt sich in immer mehr italienischen musikalischen Elementen in der Liedkultur wider, in der sich um 1565 ‚alt' und ‚neu' verbinden.

Die ‚neuen' Elemente im deutschsprachigen Lied bewirken Veränderungen und Adaptationen und führen zur Transformation der Traditionen. Diese Prozesse spielen sich auf drei Ebenen ab: Zunächst finden sich Motive und Elemente aus der italienischen Vokalmusik in der musikalischen Gestaltungsweise der Liedsätze, so auch in Lassos Liedsammlung. Von der Musik ausgehend verändern sich dann

die Formen und schließlich die Inhalte der Liedtexte. Das frühneuzeitliche Leitprinzip ‚imitatio' und ‚aemulatio' zeigt sich in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600: Für Liedsätze, deren musikalische Gestaltung italienisch inspiriert ist, werden Liedtexte benötigt, die formal und thematisch italienisch anmuten. Reflektiert werden die italienischen Innovationen wenig, auch wenn die große Mehrheit der Liedsammlungen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Adjektiv ‚neu' im Titel trägt. Die Neuheit wird akzentuiert, aber es scheint, als würde sie mehr noch inszeniert: ‚neu' ist lange die musikalische Gestaltung, während die Texte aus der Tradition übernommen werden. Damit verflechten sich Tradition und Innovation.

Die beiden Fallstudien zu Jakob Meilands *Neuwen außerlesenen Teutschen Gesäng* (1575) und den *Newen kurtzweiligen Teutschen Liedtlein* (1587) von Otto Siegfried Harnisch veranschaulichen, wie sich Komponisten aus dem alltäglichen Musikleben im deutschsprachigen Raum mit den deutschen Musiktraditionen und den italienischen Neuheiten produktiv auseinandersetzen und im Spannungsfeld zwischen ‚alt' und ‚neu' positionieren. In beiden Sammlungen lassen sich Anklänge an das Tenorlied und das Tricinium finden, zumal das *gros* der Liedtexte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt. Zugleich integrieren Meiland und Harnisch italienische Formen wie die Canzonetta in ihre musikalischen Gestaltungen der Liedsätze. Sie verbinden so ihre deutschen Traditionen mit den italienischen Innovationen. Gerade anhand durchschnittlicher Liedsammlungen von regional tätigen Komponisten und Musikern wird sichtbar, wie tiefgreifend die Neuerungen wirklich sind.

Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts prägen maßgeblich ästhetische Elemente aus dem europäischen Ausland die deutschsprachige weltliche Liedkultur. Kapitel 4 zeigt, wie musikalische und literarische Formen und Gattungen sowie Stoffe und Motive mittels europäischer Austauschprozesse in den deutschen Sprachraum gelangen. Damit wird eine umfassende Transformation des Liedes initiiert. Mithilfe des Kulturtransfermodells und der Methoden der Translationswissenschaft werden die vielfältigen Aneignungsprozesse in der weltlichen Liedkultur in den Blick genommen. Anhand von Selektion, Vermittlung und Rezeption wird gezeigt, wie vor allem italienische Elemente im deutschen Lied aufgenommen und integriert werden. Zu Beginn dieses Wandels lassen sich eigene und fremde Elemente noch deutlich unterscheiden. Im Zuge der zunehmenden Verbreitung italienischer Elemente in der deutschsprachigen Liedkultur werden diese aufgenommen und implementiert, sodass die verschiedenen Elemente spätestens in der Mitte des 17. Jahrhunderts eine symbiotische Einheit bilden.

Die Selektions- und Vermittlungsprozesse illustrieren zum einen die komplexen Auswahlkriterien der Elemente, die in die fremde Kultur transferiert werden, zum anderen die Wege der zu transportierenden Elemente über Personen und

Netzwerke in den deutschsprachigen Raum. Einfache, kleine musikalische Formen mit schlichten strophisch gegliederten Texten sind leichter in eine fremde Kultur zu übermitteln als komplizierte, umfangreiche Kompositionen mit einer engen Wort-Ton-Verbindung. Ausgewählt wird zudem nach ökonomischen und geschmacksästhetischen Gesichtspunkten: Angebot und Nachfrage bestimmen den Musikmarkt. Neben den Elementen aus der italienischen Vokalmusik prägen zudem polnische Tänze sowie französische und seit Beginn des 17. Jahrhunderts auch englische Elemente die deutschsprachige weltliche Liedkultur. Vermittelt werden die fremden Elemente überwiegend durch reisende Musiker und Komponisten, die zum einen aus dem deutschsprachigen Raum für einen Studienaufenthalt nach Italien reisen und zum anderen aus Italien kommen und an deutschen Höfen engagiert werden. Auch Druckoffizinen tragen zur Vermittlung gerade italienischer Vokalmusik bei, indem sie diese drucken und dadurch für deren Verbreitung und Bekanntheit sorgen.

Die Rezeption italienischer Elemente in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600 zeigt sich facettenreich. Sechs exemplarische Untersuchungen veranschaulichen die vielfältigen Aneignungsprozesse italienischer Liedsätze in deutschen Übersetzungen, Übertragungen, Nachdichtungen und Neutextierungen, während die italienische Musik beibehalten wird. Werden zunächst einzelne musikalische Formen und Motive in das deutsche Lied implementiert, so übersetzen Komponisten zunehmend die italienischen Texte in die deutsche Sprache oder dichten sie nach und tragen auf diese Weise zur Weiterentwicklung der Sprache bei. Zahlreiche Elemente, die Martin Opitz später in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) kodifizieren sollte, sind in deutschen Liedsätzen um 1600 bereits vorhanden, so beispielsweise das Bewusstsein für eine regelmäßige Alternation oder auch die Bewertung einsilbiger Wörter.

Neben italienisch-deutschen Beispielen wird als weitere Fallstudie eine Liedsammlung Thomas Morleys untersucht, für die der Komponist italienische Liedsätze in die englische Sprache übersetzt, vertont und sie in einer italienischen und einer englischen Edition (beide 1595) publiziert. Diese Sammlung gibt Valentin Haußmann knapp fünfzehn Jahre später mit deutschen Texten heraus. Sowohl Morley als auch Haußmann gehen sprachsensibel mit ihren Texten um und berücksichtigen die sprachlichen Eigenheiten, indem sie die lexikalische, metrisch-rhythmische und musikalisch-sprachästhetische Gestaltung der Texte und deren Verknüpfung mit der Musik an die jeweilige Sprache anpassen. Die englische und italienische Liedsammlung sowie ihre deutsche Nachdichtung stellen ein Beispiel für einen trilateralen Kulturtransfer dar: Italienische Vokalmusik wird nach England vermittelt und kommt von der englischen Musiktradition beeinflusst in den deutschsprachigen Raum, wo sie wiederum mit deutschen Texten versehen rezipiert wird.

Die deutschsprachige weltliche Liedkultur verändert sich durch die mannigfaltigen kulturellen Austausch- und Transferprozesse signifikant und dürfte damit auch die anderen Künste geprägt haben. Insbesondere die Literatur steht in regen Wechselwirkungen mit der Musik – so das Thema von Kapitel 5. Sowohl aus literarischer als auch aus musikalischer Perspektive sind Äußerungen zur theoretischen Fundierung des Liedes zu finden, die sich unterschiedlichen Aspekten des Liedes widmen. Ein Regelsystem in geschlossener Form gibt es für das Lied im 16. und 17. Jahrhundert nicht. Aber Vorschriften in Poetiken, musiktheoretischen und -didaktischen Schriften sowie poetologische und musiktheoretische Hinweise in Paratexten ergeben zusammen ein vielfältiges Panorama theoretischer Aussagen zum Lied.

Sechs Beispiele verschiedener Quellentypen, die sich konzeptionell zum deutschen Lied in deutscher Sprache äußern, werden exemplarisch untersucht und zeigen, dass das Lied mit unterschiedlichen Akzentuierungen in der Musik wie auch in der Literatur reflektiert wird. Deutschsprachige Poetiken und Paratexte von Gedichtsammlungen erscheinen etwa ab den 1620er Jahren, betrachten das Lied vorwiegend aus gattungstheoretischer, sprachlich-formaler und inhaltlicher Perspektive und lassen die musikalische Gestaltung sowie das Wort-Ton-Verhältnis außen vor. Paratextuelle Hinweise in deutschsprachigen Liedsammlungen sowie musiktheoretische und -didaktische Abhandlungen in deutscher Sprache enthalten bereits Ende des 16. Jahrhunderts Reflexionen und Überlegungen zur musikalischen Gestaltung und zum Text-Musik-Verhältnis, aber auch zu Form, Metrik und Prosodie der Liedtexte. Dies lässt sich auf die verschiedenen europäischen Elemente in der deutschsprachigen Liedkultur um 1600 zurückführen: Im Lied und in der Musik allgemein sehen sich die Komponist*innen wesentlich früher als die Dichter*innen in der Literatur mit fremden Einflüssen konfrontiert und reagieren darauf, indem sie für das Lied Wege der Aneignung und Implementierung finden.

Das Echo als Form mit einer immanenten akustischen Dimension wird als musikalische und literarische Gattung im 17. Jahrhundert vielfach rezipiert, bietet es doch dem Klang von Sprache und Musik eine Resonanzfläche. Indem die musikgeschichtliche und die literaturwissenschaftliche Perspektive eng verknüpft werden, lässt sich zum einen zeigen, wie sich die beiden Künste reziprok befruchten; zum anderen wird sichtbar, wie Praxis und Theorie interagieren. Das Echo tritt zunächst als musikalische Form in Erscheinung, bevor es auch in der Literatur zur Geltung kommt: Von einer instrumentalmusikalischen Komposition über den Echogesang und das Echolied gelangt eine textliche Dimension in das Echo, die im Laufe der Zeit aufgewertet und schließlich als eigenständige Form in die Literatur aufgenommen wird. Theoretisch fundiert wird das Echo anhand von Äuße-

rungen, welche aus Beobachtungen der Echopraxis stammen: Normierung und Kodifizierung finden deskriptiv statt.

Die Forschungsthesen von einer Vorbereitung der Reform Martin Opitz' in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600 und einer Pluralisierung des Darstellungsrepertoires von frühneuzeitlichen Liedern bestätigen sich damit. Darüber hinaus werden sie weitergeführt und veranschaulichen eine Geschichte des Liedes zwischen 1567 und 1642 aus literaturwissenschaftlicher und musikhistorischer Perspektive. 1567 erscheint Orlando di Lassos erste deutschsprachige weltliche Liedsammlung, 1642 veröffentlicht Johann Peter Titz seine Poetik – diese beiden Werke bilden den Rahmen der vorliegenden Studie. In der Zeitspanne von 75 Jahren differenzieren sich zwei Konzeptionen des Liedes aus. In einigen Bereichen gibt es Überschneidungen, besonders bei den Texten. Sichtbar wird neben den Fallstudien gerade in den theoretischen und poetologischen Äußerungen zum Lied, wie sich die beiden Konzeptionen annähern, dann voneinander abgrenzen und in der Abgrenzung ihre jeweiligen Charakteristika profilieren: In der Verselbstständigung werden beide Lied-Konzeptionen in Literatur und Musik aufgewertet.

Die Erkenntnisse aus den Fallstudien und einem historischen Längsschnitt, aus der Liedpraxis und den beiden Lied-Konzeptionen, d. h. aus dem Lied als Zusammenspiel zweier Künste, entfalten ein Tableau der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600. Im Lied begegnen sich Wort und Ton und treten miteinander in einen Zusammenklang, dessen Echo in der Musik wie auch in der Literatur widerhallt.

6.2 Das deutsche Lied: Wettstreit zwischen Text und Musik?

Im 16. Jahrhundert wurde ein Lied als poetischer und strophisch gegliederter Text verstanden, der vertont war und auf eine musikalische Umsetzung abzielte. Die deutschsprachige weltliche Liedkultur verband somit die musikalische untrennbar mit der literarischen Dimension eines Liedes. Mit den fremden musikalischen und literarischen Elementen, die ab den 1560er Jahren im Rahmen europäischer Kulturtransferprozesse in das deutschsprachige Lied aufgenommen und in die Liedkultur integriert wurden, ging eine Aufwertung des Liedes einher.

Die zunächst überwiegend musikalischen Elemente, die während der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die deutschsprachige weltliche Liedkultur implementiert wurden, wirkten sich auch auf die Texte aus, die sich infolgedessen ebenfalls an italienischen Textformen und Gattungen orientierten. Strophenlieder, variierte Strophenlieder und durchkomponierte Liedsätze differenzierten sich aus; bereits bestehende Traditionen wurden

modifiziert und weitergeführt sowie neue Formen in die deutsche Liedkultur integriert. Daraus resultierte eine stilistische Pluralisierung musikalischer und textlicher Formen, die in den musiktheoretischen und -didaktischen Abhandlungen deskriptiv festgehalten wurde. Zunehmend wurde der Text für die Komposition von Liedsätzen maßgeblich, auch wenn auf dem weiten Feld der Übersetzungen, Nachdichtungen und Neutextierungen die größtenteils italienische Musik beibehalten wurde und folglich Parameter wie Strophenform, Reimschema, Versform, Silbenanzahl und Betonungen sowie Rhythmus für die neuen Texte vorgab. Textformen wurden so durch die Melodie wie auch durch den musikalischen Satz stabilisiert.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stellten Martin Opitz und seine Nachfolger die deutsche Literatur und Sprache in einen kulturellen Wettstreit mit den anderen europäischen Literaturen, um konkurrenz- und anschlussfähig zu werden. Dafür nutzten sie die antike, die französische und die niederländische Kultur als Vorbilder. Opitz nannte auch Francesco Petrarca, aber die italienische Poesie prägte zunächst die deutschsprachige Vokalmusik. Im Rahmen dieses kulturellen Wettstreits wird sichtbar, dass poetische Texte in strophischen Formen, die als Liedsätze auftraten, ebenfalls zur Literatur gehörten und somit zur Konkurrenzfähigkeit der deutschen Literatur und Sprache beitrugen. Opitz kodifizierte in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* darum auch Liedformen und -gattungen, klassifizierte das Lied aber als poetischen Text mit einem konkreten Musikbezug in Form von Noten und einer musikalischen Umsetzung. Er bewirkte so eine Verengung des Liedverständnisses.

Johann Peter Titz folgte Opitz' Definition, differenzierte in seiner Poetik neben der Metrik und der Prosodie der deutschen Sprache auch das Liedverständnis weiter aus und kodifizierte es deskriptiv. Nach einem engen Liedverständnis besaß ein Lied immer einen direkten Musikbezug, nach einem weiten Liedverständnis stellte ein Lied einen singbaren poetischen Text dar, der aber nicht unbedingt gesungen aufgeführt werden musste. Das bedeutete, dass Titz' engem Liedverständnis das ‚musikalische Lied' entsprach, dem das ‚literarische Lied' gegenüber stand und abgrenzend singbare, strophisch gegliederte poetische Texte ohne konkreten Musikbezug umfasste. Titz' weites Liedverständnis inkludierte wiederum das ‚musikalische Lied' wie auch das ‚literarische Lied' und nahm somit den späteren Begriff der literarischen Großgattung Lyrik vorweg.

Der Verengung des Liedverständnisses durch Opitz und der damit verbundenen Beschränkung des ‚musikalischen Liedes' auf poetische strophisch gegliederte Texte mit konkretem Musikbezug folgte eine Aufwertung der Liedtexte, welche grundlegend für weitere neue deutschsprachige Texte in Versen war. Versifizierte Texte wurden zudem von der neulateinischen Poesie und den romanischen

Literaturen geprägt und illustrierten so eine doppelte Genealogie der deutschsprachigen Literatur im 17. Jahrhundert. Opitz verwies darauf, indem er die antike Dichtung und Rhetorik sowie die italienische und französische Renaissanceliteratur als Leitmodelle für die volkssprachige Literatur im deutschsprachigen Raum benannte.[1] Titz folgte Opitz argumentativ, betonte den Wettstreit der Nationen und prägte zugleich die deutschsprachige Liedkultur wie auch die Dichtung der Frühen Neuzeit. Die auf diese Weise aufgewerteten Texte erhielten eine neue inhaltliche Qualität und dienten als Medium für gesellschaftliche Diskurse beispielsweise zum Geschlechterverhalten, zu politischen Themen oder zu religiösen Fragestellungen.

Die Aufwertung der Liedtexte begründete zugleich die Trennung zwischen Lied und Gedicht als poetischer strophisch gegliederter Text in Versen: Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde das Gedicht als reine Textform gleichwertig zum Lied, das bislang durch seine Symbiose von Ton und Wort überzeugte. Nun benötigte es nicht mehr die beiden Künste Literatur und Musik, sondern die Literatur wurde sich selbst genug. Sie sollte die Musik aber nicht ersetzen; die musikalische Dimension wurde immer noch mitgedacht. Dies änderte sich Mitte des 18. Jahrhunderts in der lyrischen Poesie, die in ihrer sprachlichen Form selbst zu Musik werden sollte.[2]

Der Rückbezug auf die Antike für die Gedichtformen im 17. Jahrhundert stellte sich paradox dar: Das ursprüngliche Verständnis der Lyrik aus der Antike entsprach dem engen Liedverständnis und damit dem ‚musikalischen Lied‘. Erst durch die Aufwertung der Texte entstand das Ideal eines singbaren, strophisch gegliederten Textes in Versen, der nicht zwingend musikalisch realisiert werden musste: Ein Gedicht wurde sozusagen nach den Regeln des Liedes ‚komponiert‘, aber nicht mehr mit Musik versehen. Diese Form der Poesie wurde Ende des 18. Jahrhunderts als Lyrik bezeichnet, und die musikalische Dimension, die noch lange mitklang, verschwand nach und nach aus den Gedichten, auch wenn der Bezug noch in der Bezeichnung Lyrik vorhanden war. Aus dem antiken Lyrik-Begriff mit immanentem Musikbezug wurde der moderne Lyrik-Begriff mit musikalischer Facette, die durch Sprache erzeugt wurde.

In der Literaturgeschichte wurde mit Martin Opitz oft der Beginn einer deutschen ‚Kunstdichtung‘ markiert.[3] Er etablierte Regeln für die deutsche Sprache

1 Vgl. hierzu Jörg Robert: Deutsch-französische Dornen – Paul Melissus Schede und die Rezeption der Pléiade in Deutschland. In: Marc Föcking/Gernot Michael Müller (Hrsg.): Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock (Germanisch-Romanische Monatsschrift Beiheft 31). Heidelberg 2007, S. 207–229, hier S. 207.

2 Vgl. hierzu Wels: Kunstvolle Verse, S. 331.

3 Vgl. hierzu Garber: Martin Opitz – „der Vater der deutschen Dichtung“.

und Literatur, die den Anschluss und die Konkurrenzfähigkeit im europäischen Kontext sicherten und bahnbrechende Wirkung im deutschen Sprachraum hatten. Nach den hier ausgeführten Erkenntnissen zur deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600 stellt der schlesische Dichter aber weniger einen Anfang als vielmehr eine Zäsur dar: Opitz kodifizierte das, was vorher bereits Usus und verbreitet war; seine Theorie richtete sich deskriptiv nach der Praxis. Zugespitzt formuliert: Mit Opitz begann nicht etwas Neues aus dem Nichts, aber durch seine Poetik wurden verschiedene Entwicklungen und Veränderungen gebündelt. Mit Opitz fand in den liedhaften strophisch gegliederten poetischen Textformen zunächst eine Verengung statt, die sich nach der Trennung von Musik und Literatur in einen Stil- und Gattungspluralismus öffnete: Viele Formen wurden nach und nach kodifiziert, andere nicht, und gerade letztere boten die Möglichkeit, von den Normen abzuweichen und sie spielerisch zu variieren. Im Spiel manifestierte sich die souveräne Beherrschung der Formen und trug zu ihrer Weiterentwicklung bei. Damit zeigte sich, dass Verbindungslinien aus der Vergangenheit und in die Zukunft vorhanden waren. Kontinuität und Wandel verbanden sich, keine vermeintlich neue Entwicklung kam aus dem Nichts.

Auch das ‚musikalische Lied' leistete seinen Beitrag zur Aufwertung der deutschen Kultur. Die Beschaffenheiten von Wort und Ton sowie das Verhältnis der beiden Komponenten veränderten sich im ‚musikalischen Lied' und wurden von den Entwicklungen des ‚literarischen Liedes' geprägt. So wurden in der Liedkultur des Barock ab etwa 1630 die musikalischen italienischen mit den literarisch-textlichen französischen und niederländischen Elementen zusammengeführt.[4] Die Texte waren deutlich von Opitz' Versreform geprägt und wurden von Dichtern verfasst. Komponisten dichteten nun nicht mehr selbst, wie dies um 1600 noch Hans Leo Haßler, Johannes Christoph Demantius, Melchior Franck, Johann Hermann Schein und andere taten.

Dies äußert sich beispielsweise im Generalbasslied. Der Text steht klar im Vordergrund, und auf seine Aufwertung deutet auch die explizite Nennung des Dichters in den Sammlungen hin. Die Musik integriert Instrumental-Passagen (Ritornelle) und nimmt damit die ebenfalls zunehmend anerkannte Instrumentalmusik auf. Zudem werden gerade in das Generalbasslied verschiedene europäische Elemente implementiert – damit lässt sich exemplarisch eine tiefgreifende Europäisierung der Liedkultur im 17. Jahrhundert wie beispielsweise bei den dreiteiligen *Weltlichen Oden Oder Liebes-Gesänge* (1642, 1643 und 1649) des böhmischen Komponisten und Organisten Andreas Hammerschmidt (1611–1675) veran-

4 Vgl. hierzu Werner Brauns programmatische Aussage: „Ohne Opitz gäbe es das deutsche Barocklied nicht." Braun: Thöne und Melodeyen, S. 141 sowie Harper: German secular song-books.

schaulichen.[5] Zugleich reagiert die deutschsprachige weltliche Liedkultur damit auf die sich verändernden gesellschaftlichen Rezeptionsbedingungen und trägt dem Wunsch nach kleineren Besetzungen Rechnung. Dies erwächst zum einen aus dem politisch-historischen Kontext der Zeit: Der Dreißigjährige Krieg bedeutet enorme Einschränkungen für die musikalische Praxis. Zum anderen kommt die Textverständlichkeit in einem vielstimmigen Satz weniger zur Geltung als in einer klein besetzten Komposition. Das Primat des Textes wird schon um 1600 berücksichtigt. Der allmähliche Wandel im ausgehenden 16. Jahrhundert von der franko-flämischen Vokalpolyphonie hin zur Monodie und zu italienisch inspirierten, mehr homophonen Sätzen für die Liedsätze zeigt dies eindrücklich; Textverständlichkeit stellt also kein Charakteristikum des Generalbassliedes dar.[6]

Die Aufwertung deutschsprachiger Gedichte wurde durch die doppelte Förderung von Literatur und Sprache sowie der Musik beschleunigt: Sowohl für die Literatur wie auch für die Musik stiegen die Ansprüche an die Beschaffenheit der Texte. Zusätzlich lancierten Paratexte und Poetiken sowie musiktheoretische Schriften die poetischen Texte als Gedichte und als Liedtexte für Kompositionen, indem Regeln formuliert und festgelegt wurden. Damit verbunden ist eine deutliche Abgrenzung ‚nach unten', also von dem, was als populär, schlecht und nicht avantgardistisch galt. Lied und Gedicht wurden durch die Trennung im Laufe des 17. Jahrhunderts nicht nur voneinander unabhängig, sondern erreichten in ihren Hochschätzungen auch den Anschluss an die avancierten europäischen volkssprachigen Literaturen.

Für die deutschsprachige Literatur des 17. Jahrhunderts im Ganzen lässt sich von einem Wettstreit der Kulturen sprechen: Die deutsche Literatur konkurrierte mit den anderen europäischen Literaturen und suchte den Anschluss, wie dies auch Opitz proklamierte.[7] Analog dazu standen die Künste miteinander

---

5 Vgl. Andreas Hammerschmidt: Erster Theil Weltlicher Oden Oder Liebes-Gesänge. Freiberg 1642; ders.: Ander Theil Weltlicher Oden Oder Liebes-Gesänge. Freiberg 1643 sowie ders.: Dritter Theil Geist- und Weltlicher Oden und Madrigalien. Leipzig 1649. Astrid Dröse exemplifiziert dies für Georg Greflinger, vgl. Dröse: Georg Greflinger, S. 322.

6 Volkhard Wels nennt zwar Claudio Monteverdis ‚seconda prattica', bleibt aber eindimensional, wenn er die Liedkultur des 16. Jahrhunderts auf die „polyphonen Techniken" reduziert, Wels: Kunstvolle Verse, S. 312f.

7 Der Schweizer Historiker Caspar Hirschi überschreibt seine Studie mit „Wettkampf der Nationen", vgl. ders.: Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Göttingen 2005. Auch Nicolas Detering beschäftigt sich mit der Ausdifferenzierung der Nationen und dem damit verbundenen Wettstreit, ders. Krise und Kontinent. Die Entstehung der deutschen Europa-Literatur in der Frühen Neuzeit. Köln et al. 2017, S. 77. Zum adligen Wetteifer vgl. die Arbeit von Claudius Sittig: Kulturelle Konkurrenzen. Studien zu Semiotik und Ästhetik adligen Wetteifers um 1600 (Frühe Neuzeit 151). Berlin/New York 2010.

im Wettstreit, wie es beispielsweise zwischen der Bildenden Kunst, den Medien und der Literatur der Fall war.[8] Dieser Wettbewerb lässt sich im deutschsprachigen weltlichen Lied nicht finden. Text und Musik stritten im Lied nicht um die Vorherrschaft wie beispielsweise in der italienischen Vokalmusik zwischen Claudio Monteverdi und Giovanni Artusi, was zur Entstehung der italienischen Oper zu Beginn des 17. Jahrhunderts beitrug. Indem sich für die literarische Lied-Konzeption die Liedtexte von der konkreten Musiknotation lösten, fand hier kein Wettstreit, sondern vielmehr eine Trennung der Künste statt, die zu ihren Verselbstständigungen führte.[9]

6.3 ‚Musikalisches Lied‘ und ‚literarisches Lied‘

Die deutschsprachige weltliche Liedkultur nutzte die ‚aemulatio veterum‘ für ihre eigene ‚Re-formation‘. Dies äußerte sich in einem grundlegenden Wandel, der Mitte des 16. Jahrhunderts begann, im Laufe des 17. Jahrhunderts die Künste Musik und Literatur erfasste und zu einer tiefgreifenden Veränderung in der sozialen Struktur der frühneuzeitlichen Gesellschaft beitrug. Dem Bürgertum dienten die Künste zur Profilierung. Mediengeschichtlich entfaltete sich der Druck als Medium der Massenkommunikation, und die Beförderung einer deutschen Sprache und Kultur führte auf politischer Ebene langfristig zur Ausbildung der Nationen. Diese frühneuzeitlichen kulturellen Umwälzungsprozesse wirken sich bis heute aus.

Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts diversifiziert sich das deutschsprachige weltliche Lied und es entstehen zwei Lied-Konzeptionen. Die musikalische Lied-

8 Vgl. den Sammelband von Müller et al. (Hrsg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620). Dieser Wettstreit zwischen den Künsten und innerhalb einer Kunst ist auf die Antike zurückzuführen: Der Musikwettstreit zwischen Pan und Apollon aus der griechischen Mythologie prägte in der lateinischen Fassung durch Ovid in seinen *Metamorphosen* (*Met*. 11, 150–193) als Motiv die europäische Kunst- und Kulturgeschichte seit der Renaissance.

9 An dieser Stelle wäre es reizvoll zu untersuchen, wie Künstler*innen – Komponist*innen wie Dichter*innen – auf die stärkere Wirkung der Musik gegenüber derjenigen des Textes reagierten, die wiederum mit der Qualität von Musik und Text korreliert. Zwar lässt sich aus den musiktheoretischen und poetologischen Äußerungen zum deutschsprachigen weltlichen Lied keine philosophische Ästhetik der Künste um 1600 ableiten: Die philosophische Ästhetik beginnt Mitte des 18. Jahrhunderts mit Alexander Gottlieb Baumgarten; die Musik spielt dabei erst ab und mit Immanuel Kant eine Rolle und wetteifert mit um die Hierarchie der Künste, ein Wettstreit, der bis in die Gegenwart reicht. Und doch dürfte ein Gedankenspiel mit diesen musikästhetischen und philosophischen Fragen übertragen auf die Künste um 1600 neue Perspektiven auf eine frühneuzeitliche Kunstästhetik ermöglichen. Es würde den Rahmen der Arbeit sprengen, an dieser Stelle darauf einzugehen. Ein herzlicher Dank gebührt Günter Schnitzler für diese Anregung!

Konzeption versteht das Lied als Textform, die auf eine musikalische Umsetzung abzielt und damit ein enges Lied-Verständnis propagiert. Aus der literarischen Lied-Konzeption hingegen resultiert langfristig gesehen die übergreifende Bezeichnung der Lyrik für poetische Texte in versifizierter Form, die Ende des 18. Jahrhunderts als dritte Großgattung neben der Dramatik und der Epik etabliert wird. Das Lied blieb und bleibt immer mit Musik verbunden, sei es als konkrete musikalische Umsetzung in Form eines Liedsatzes oder als intendierte Singbarkeit und Liedhaftigkeit.

Diese Veränderungen werden bereits in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur um 1600 sichtbar. Lieder gehörten zum alltäglichen Leben aller sozialen Schichten der frühneuzeitlichen Ständegesellschaft. Damit fungieren „Teutsche Liedlein/ mit wolgereimten texten/ rechter teutscher Poetischer art“[10] als Spiegel mediengeschichtlicher, sozialer und kultureller Veränderungen im deutschsprachigen Raum des 16. und 17. Jahrhunderts und ermöglichen heute vielfältige Einblicke in einen grundlegenden Wandel, der sich auf alle Ebenen des Lebens auswirkte. Die Erkenntnisse aus dieser Arbeit über Faktur und Repertoire der Liedsammlungen, ihre Produktion, Vermittlung und Rezeption, theoretische Konzeption und Praxis entfalten ein eindrucksvolles Panorama musikkulturellen Handelns in der Frühen Neuzeit.

Die beiden Lied-Konzeptionen haben viele Berührungspunkte und einen großen Überschneidungsbereich, sie werden aber von verschiedenen europäischen Traditionen geprägt: Im ‚musikalischen Lied‘ ist die italienische Vokalmusik ausschlaggebend. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verbreitet sich die italienische Vokalmusik im deutschsprachigen Raum und löst die niederländische Vokalpolyphonie ab. Italienische Musikgattungen, Themen und Strophenformen werden in die deutschsprachige weltliche Liedkultur transferiert und implementiert. Ab etwa 1600 treten polnische Tanzformen und englische Elemente im deutschen Lied auf; die verschiedenen europäischen Einflüsse werden aufgenommen und zusammengeführt. Durch die Auseinandersetzung mit den fremden Elementen, vor allem den unbekannten Formen der Liedtexte, wird auch die deutsche Sprache verändert. Die Implementierung europäischer Elemente in die deutsche Liedkultur trägt damit zu einem Wandel in der deutschen Sprache und zugleich zu deren Aufwertung bei. Aus musikalischer Perspektive lässt sich somit die Konzeption der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Synthese bezeichnen.

---

10 Brechtel: Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein (1590), Tenor-Stimmbuch, Widmungsrede, Bl. A2^{v}.

Das ‚literarische Lied‘ zeigt sich hingegen von den französischen und niederländischen Traditionen beeinflusst. Die deutschsprachige Literatur emanzipiert sich von der neulateinischen Poesie und tritt in Konkurrenz mit den avancierten europäischen volkssprachigen Dichtungen. Dafür orientiert man sich an Francesco Petrarca und der italienischen Dichtung sowie an Pierre de Ronsard und den französischen Dichtern der Pléiade. Stellvertretend sei hier der neulateinische und deutsche Dichter Paul Melissus Schede (1539–1602) genannt, der nicht nur über enge Kontakte zu den bedeutendsten Repräsentanten der späthumanistischen *Respublica literaria* bis hin zu Königin Elisabeth I. von England verfügte, sondern auch Ronsards Dichtungskonzeption übernahm, die eine musikalisch geprägte Dichtung enthielt.[11] Dies ist insofern bemerkenswert, da die zunehmende Hochschätzung gesungener Verse in Frankreich bereits im 16. Jahrhundert stattfand, wurde doch ein großer Teil der Dichtung, die von der Pléiade stammte, für eine gesungene Realisierung geschrieben.[12] Im deutschen Sprachraum verzögerte sich diese Würdigung der gesungenen Dichtung: Die deutsche Sprache der Liedtexte orientierte sich meist noch an den sprachlichen Strukturen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und wurde damit dem Anspruch der Dichter nicht gerecht, deren Ziel eine konkurrenzfähige deutsche Literatur und Sprache war.

Gerade für die Entwicklung einer Prosodie der deutschen Sprache zu Beginn des 17. Jahrhunderts war zudem die niederländische Dichtung und Sprache von herausragender Bedeutung. Sie diente Martin Opitz als Vorbild, um das Innere eines Verses zu strukturieren und mit den Begriffen der antiken Metrik zu bezeichnen. Opitz benannte im *Buch von der Deutschen Poeterey* seine Referenzen, grenzte sich aber zugleich von ihnen ab, um im Wettstreit mit den avancierten europäischen Literaturen eine deutschsprachige Literatur zu etablieren. Dies galt auch für das deutschsprachige Lied: Die Gattungen mit versifizierten Texten wurden definiert und mit Mustertexten veranschaulicht. Während in den musiktheoretischen und -didaktischen Beiträgen zu einer Lied-Konzeption Äußerungen vorherrschten, die verschiedene Phänomene zusammenführten und synthetisierten, wirkten also die Aussagen aus literarischer Perspektive abgrenzend.

Beide Künste setzten sich aber mit kulturellen Elementen im Rahmen eines europäischen Kulturtransfers auseinander und eigneten sich diese nach dem Prinzip von ‚imitatio‘ und ‚aemulatio‘ an. Dieser Prozess lässt sich als ‚Europäisierung‘ beschreiben: Sowohl im ‚musikalischen Lied‘ als auch im ‚literarischen

---

11 Vgl. hierzu Robert: Deutsch-französische Dornen, S. 209.

12 Vgl. Manuel Gervink: Die musikalisch-poetischen Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer nationalen französischen Musiktradition. Frankfurt am Main 1996, hier S. 189–198.

Lied‘ wurden europäische, niederländische, französische, englische und italienische Elemente implementiert und sich zu Eigen gemacht. Auf diese Weise entwickelten sich im Laufe der Zeit in beiden Lied-Konzeptionen ‚neue‘ eigene Traditionen.

Während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die deutschsprachigen Liedtexte aufgewertet, da sie von den europäischen Elementen profitierten. Ihnen wurde eine spezifisch textliche Qualität abgewonnen. Sie gewannen an Ansehen und wurden von ihren Vertonungen getrennt: Es blieben die strophisch gegliederte Form und eine intendierte musikalische Realisierung, die aber nicht konkret in Form von Noten oder einer Melodieangabe vorliegen musste. Für die literarische Lied-Konzeption löste sich das Lied von der Musik, indem der Musikbezug in Form von Noten oder Melodieangabe hin zum Gedanken an Musik in Form von Singbarkeit und Liedhaftigkeit an Konkretion verlor. Diese Vorstellung der Singbarkeit und die weitere Loslösung des Liedes von der Musik verselbstständigte sich und deutete sich bereits in Poetiken und paratextuellen Aussagen von Gedichtsammlungen an. Als ästhetisches Konzept des Volksliedes findet sich dieses Ideal eines schlichten singbaren Liedes in Johann Gottfried Herders (1744–1803) *Volksliedern* (1778/79) wieder.[13]

Somit lässt sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts die literarische Konzeption des Liedes aus dem ‚musikalischen Lied‘ herleiten. Rasch entwickelten sich die beiden Konzeptionen des Liedes unabhängig voneinander weiter, indem sie sich an den anderen europäischen Elementen in der Vokalmusik und den Literaturen orientierten, neue Formen, Strukturen, Motive und Themenkreise übernahmen, integrierten und ‚re-formierten‘ – ein europäischer Stilpluralismus entfaltete sich. Zudem regte die enge Verschränkung von Text und Musik beide Künste zu Auseinandersetzungen mit Gattungen und Formen, Themen und Motiven sowie mit verschiedenen Verhältnissen von Wort und Ton an. Durch ihr Zusammenwirken wurden das ‚musikalische Lied‘ und das ‚literarische Lied‘ autonome Gattungen.

Dieses Paradoxon lässt sich folgendermaßen erläutern: In dem reziproken Verhältnis von Abgrenzung, Implementierung und Synthese bildeten das ‚musikalische Lied‘ und das ‚literarische Lied‘ eine Art Symbiose, von der beide Künste, Musik und Literatur, profitierten und welche im Laufe des 17. Jahrhunderts zur Aufwertung der deutschsprachigen Dichtung und der deutschsprachigen Liedkultur führte. Dies demonstrierte auch die theoretische Fundierung des Liedes. Beide Künste trugen dazu bei, die Kultur im deutschsprachigen Raum aufzuwerten. Musik wirkte verbindend und war auch ohne Sprache zu verstehen und aus-

13 Vgl. Johann Gottfried Herder: Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken. 2 Teile. Leipzig 1778/79.

zuführen. Damit zeigte sich, dass die Musik gegenüber neuen Einflüssen aufnahmebereit war, zumal die hohe Mobilität der Musiker und Komponisten in Europa vielfältige musikkulturelle Transferprozesse förderte und den Austausch musikalischer Elemente lancierte. Die Literatur war hingegen auf die deutsche Sprache angewiesen und nutzte europäische Vorbilder, um die eigene Sprache weiter auszubilden. In der Abgrenzung zu den europäischen Literaturen stieg die Konkurrenzfähigkeit der deutschen Sprache und Literatur. Dies wurde auch in der literarischen Lied-Konzeption evident.

Die musikalische und die literarische Lied-Konzeption resultierten aus der Frage nach dem Verhältnis von Wort und Ton. Galt für die franko-flämische Vokalpolyphonie, welche Mitte des 16. Jahrhunderts die deutschsprachige Vokalmusik prägte, noch das Primat der Musik über den Text, so etablierten sich im Laufe der Zeit in der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur Formen, in denen der Text zunehmend über der Musik stand, z. B. im generalbassbegleiteten Sololied. Damit einher ging der Wunsch nach einer Verständlichkeit des Textes sowie nach anspruchsvollen Texten, deren Inhalt und Struktur durch eine Vertonung auch herausgehoben werden konnten. Text und Musik wirkten reziprok aufeinander ein. Sie schärften ihr eigenes Profil und trugen zur Aufwertung des deutschsprachigen weltlichen Liedes bei. Dies wiederum bewirkte einen Aufschwung in der Entwicklung einer deutschen Literatur und Sprache wie auch eine Professionalisierung der Dichter und Komponisten sowie einen steigenden Stellenwert der Künste in Kultur und Gesellschaft.

Die deutschsprachige weltliche Liedkultur leistete somit einen signifikanten Beitrag zur Verankerung von Kunst und Kultur in der Gesellschaft: Lieder gab es in allen Bereichen des Lebens und zu den verschiedensten Anlässen. Sie veranschaulichten Diskurse, Fragestellungen und Haltungen zu bestimmten Themen. Zunehmend partizipierten mehr gesellschaftliche und soziale Gruppen an der Liedkultur im Besonderen wie auch an den Künsten im Allgemeinen und zeigten, dass Kultur und Kunst zumindest in der Mitte des Bürgertums angekommen war. Um 1600 differenzierte sich diese Teilhabe kontinuierlich in verschiedenen Formen der Partizipation aus: Musik wurde nicht mehr nur von professionellen Musiker*innen in den Hofkapellen an den Höfen aufgeführt, sondern es gab verschiedene Möglichkeiten, selbst als musikkulturell handelnde*r Akteur*in an der Musikpraxis beteiligt zu sein. Besonders im Bürgertum wurde die aktive Musikausübung grundlegender Bestandteil des bürgerlichen Selbstbildes und wies auf den gesellschaftlichen Rahmen des romantischen Kunstliedes im 19. Jahrhundert voraus. Durch die Teilhabe des Bürgertums wie auch zahlreicher kleiner und kleinster Fürstentümer an der Musikkultur vergrößerte sich die Gruppe musikkultureller Akteur*innen rasch. Dies führte zu immer mehr und vielfältigeren Musikpraktiken, die wesentlich weiter und tiefgreifender ausstrahlen, als dies

einzelne Werke und einzelne Komponist*innen oder Dichter*innen vermochten. Die Aufwertung und Pluralisierung der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur wurde grundlegend durch das Handeln vieler getragen.

Die beiden Lied-Konzeptionen entwickelten sich während des 17. Jahrhunderts eigenständig weiter. Zwar befanden sie sich miteinander in einem kontinuierlichen Austausch und beeinflussten sich wechselseitig. Indem sie sich aber nicht vereinten, sondern getrennt blieben, stellten sie unabhängige Kunstformen dar. Manifestiert wurde dies erst 1771, als der Schweizer Theologe und Philosoph Johann Georg Sulzer (1720–1779) in seiner zweibändigen Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–1774) dem Lied zwei Einträge widmete, einen Artikel unter der Überschrift „Lied (Dichtkunst)“ und einen überschrieben mit „Lied (Musik)“.[14] Damit war die Trennung zwischen einem ‚literarischen Lied‘ und einem ‚musikalischen Lied‘ im deutschsprachigen Raum endgültig kodifiziert.

Die deutschsprachige weltliche Liedkultur lässt sich als Katalysator für literarische, musikalische und sozial-gesellschaftliche Veränderungen fassen, deren Auswirkungen erst aus einer kulturgeschichtlichen Perspektive vollkommen sichtbar werden. Die kulturgeschichtliche Perspektive eröffnet Einblicke in einen gesellschaftlichen Wandel. Diese Erkenntnis wirft weitere Fragen auf. Insofern kann diese Studie als Ausgangspunkt für weiterführende Untersuchungen zur Liedkultur in der Frühen Neuzeit dienen. Zunächst ließe sich die Fragestellung dahingehend erweitern, deutschsprachige Liedsammlungen aus dem 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts oder auch aus der zweiten Hälfte des 17. und dem 18. Jahrhundert in den Blick zu nehmen. Es wäre zu prüfen, wie das Verhältnis von Text und Musik jeweils gestaltet ist und wie sich soziale Rahmenbedingungen in der Kultur ihrer Zeit spiegeln.

Naheliegend wäre neben einer solchen zeitlichen Erweiterung des Forschungsthemas eine musikwissenschaftliche Profilierung der Untersuchungsperspektive. Eine Studie zur Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts dürfte auch für die Liedkultur aufschlussreich sein und die vielfältigen Wechselwirkungen illustrieren. Ebenso verspricht eine gattungsübergreifende Untersuchung zum Lied und zur Oper weiterführende Erkenntnisse für die Entwicklung der Oper im 17. Jahrhundert.

Einen anderen Ansatz böte eine sachliche Begriffsanalyse und -diskussion der ‚Gebrauchsliteratur‘ im Blick auf die deutschsprachige Liedkultur. In der vor-

14 Vgl. Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. 2 Bde. Bd. 2. Leipzig 1774. Lemma „Lied (Dichtkunst)“, Sp. 713–718 sowie Lemma „Lied (Musik)“, Sp. 718–720.

liegenden Studie zugunsten anderer Charakteristika vernachlässigt, dürfte dieses Merkmal vielversprechend sein, um die Liedkultur adäquat aus einem sozial- und gesellschaftswissenschaftlichen Blickwinkel zu beurteilen: Die Liedtexte um 1600 unterscheiden sich qualitativ deutlich im Hinblick auf Inhalt und Form beispielsweise vom späteren ‚literarischen Lied'. Dies könnte daran liegen, dass die Komponist*innen, deren Fähigkeiten eher auf musikalischem Gebiet lagen, ihre Texte meist selbst verfassten, und Hochliteratur in Latein geschrieben wurde. Die Liedtexte könnten aber auch in der (spät-)mittelalterlichen Tradition der Gebrauchsliteratur stehen, die Sachliteratur wie auch gereimte Texte (Spruchdichtung) und vielleicht auch Teile des ‚Meistersangs' integriert. Diese Texte wurden ge- und verbraucht. Davon unterscheidet sich das ‚literarische Lied' doch prägnant: Der Gebrauchswert sinkt, dafür steigt der künstlerische Anspruch.[15]

Eine größer angelegte intermediale und diachrone Studie könnte sich dem wechselseitigen Verhältnis musikalischer und literarischer Aspekte in Lied und Lyrik widmen. Von der Frühen Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert ließe sich ein Bogen verfolgen, welcher das ‚Kunstlied' um 1600 in das ‚Volkslied' um 1800 führt und dabei auch die philosophische und kunstästhetische Perspektive nicht außer Acht lässt. Ebenso stellen sich die Fragen, wie Lied und Lyrik während des 18. Jahrhunderts getrennt sind und im romantischen Kunstlied wieder zusammenfinden sowie in welcher Form gesellschaftliche und soziale Kontinuitäten und neue Entwicklungen in den Rezeptionsmilieus vorhanden sind.

Lohnend erscheint überdies eine komparatistische Untersuchung verschiedener Formen kultureller Austauschprozesse. Davon ausgehend wäre zu fragen, inwiefern deutsche Elemente europäische Musiktraditionen prägten und wie sich dies in anderen musikalischen Gattungen sowie literarischen Formen darstellt. In diesem Zusammenhang dürfte auch eine kulturanthropologische Perspektive auf das Verhältnis eines Volkes oder einer Nation und seiner*ihrer (Musik-)Kultur aufschlussreich sein. In Anbetracht dieser vielfältigen Forschungsperspektiven versteht sich die vorliegende Studie als Beginn einer musik- wie literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der deutschsprachigen weltlichen Liedkultur in der Frühen Neuzeit.

---

15 Herzlichen Dank an Daniel Schäfer für diesen weiterführenden Hinweis!

Abbildungsverzeichnis

https://doi.org/10.1515/9783110735581-007

Literaturverzeichnis

Quellen

Handschriften

Abraham von Dohna: Liederbuch. Handschrift 1601–1616 (Warszawa BN akc 5763).
Christoph von Schallenberg: Deutsche Poëtereien. Handschrift 1575–1600 (Wien ÖNB Cod. Ser. n. 94 HAN MAG).
Jaufener Handschrift um 1600 (Wien ÖNB, cod. ser. n. 3430, vormals Jaufner Liederbuch).
Liederbuch der Ottilia Fenchlerin. Handschrift um 1592 (Karlsruhe BLB Cod. Don. 121).
Ludwig Iselin: Lieder, horazische Oden, Motetten und musiktheoretische Schriften. Handschrift um 1574 (Basel UB F X 25).
Niederrheinische Liederhandschrift 1574 (Berlin SBB Ms. germ. qu. 612).
Raaber Liederbuch. Handschrift um 1600 (Raab (Györ) Bibl. des Bfl. Priesterseminars XXXII.6.37).
Johannes Werlin: *Rhitmorum Varietas*. Handschrift 1646–1647. 6 Bde. (München BSB Cgm 3636–3642).

Musikalische Drucke

Aelst, Paul von der: *Blumm vnd Außbund Allerhandt Außerlesener Weltlicher/ Züchtiger Lieder vnd Rheymen/ Welche bey allen Ehrlichen Gesellschafften können gesungen/ vnd auff allen Instrumenten gespiellt werden. Zu dienstlichem wollgefallen vnd ergetzung allen Ehrliebenden jungen Gesellen/ Frawen vnd Jungfrawen/ so wol auß Frantzösischen/ als Hoch- vnd Nider Teutschen Gesang- vnd Liederbüchlein zusamen gezogen/ vnd in Truck verfertigt*. Deventer: s. n. 1602. VD17: 32:623232L.
Aich, Arnt von: *In dissem buechlyn fyntman Lxxv. hubscher lieder myt Discant. Alt. Bas. vnd Tenor. lustick zü syngen. Auch etlich zü fleiten/ schwegelen/ vnd/ anderen Musicalisch Instrumenten artlichen zü ge/brauchen*. Köln: Arnt von Aich [ca. 1514–1515]. RISM B/I [1519]^{5}.
Albert, Heinrich: *Erster Theil der Arien oder Melodeyen Etlicher theils Geistlicher/ theils Weltlicher/ zu gutten Sitten vnd Lust dienender Lieder. In ein Positiv, Clavicimbel, Theorbe oder anders vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt*. Königsberg: Segebad Erben für Heinrich Albert 1638. RISM A/I A 618.
Albert, Heinrich: *Ander Theil der Arien oder Melodeyen Etlicher theils Geistlicher/ theils Weltlicher/ zu gutten Sitten vnd Lust dienender Lieder. In ein Positiv, Clavicimbel, Theorbe oder anders vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt*. Königsberg: Segebad Erben für Heinrich Albert 1640. RISM A/I A 621.
Albert, Heinrich: *Dritter Theil der Arien oder Melodeyen Etlicher theils Geistlicher/ theils Weltlicher/ zu gutten Sitten vnd Lust dienender Lieder. Zum Singen vnd Spielen gesetzt*. Königsberg: Segebad Erben 1640. RISM A/I A 624.
Albert, Heinrich: *Vierter Theil der Arien oder Melodeyen Etlicher theils Geistlicher/ theils Weltlicher/ zur Andacht/ gutten Sitten/ Liebe vnd Lust dienender Reyme/ Nach*

https://doi.org/10.1515/9783110735581-008

vnterschiedlichen Arthen zu singen vnd spielen gesetzet. Königsberg: Segebad Erben für Heinrich Albert 1641. RISM A/I A 627.

Albert, Heinrich: *Fünffter Theil der Arien oder Melodeyen Etlicher theils Geistlicher/ theils Weltlicher/ zur Andacht/ gutten Sitten/ keüscher Liebe vnd Ehren-Lust dienender Lieder. Auff vnterschiedliche Arthen zum Singen vnd Spielen gesetzet*. Königsberg: Pascha Menze 1642. RISM A/I A 630.

Albert, Heinrich: *Musicalische Kürbs Hütte/ Welche vns erinnert Menschlicher Hinfälligkeit/ geschrieben vnd Jn 3. Stimmen gesetzt von Heinrich Alberten*. Königsberg: Pascha Mense 1645. RISM A/I A 643.

Albert, Heinrich: *Sechster Theil der Arien Etlicher theils Geistlicher/ theils Weltlicher/ zur Andacht/ gutten Sitten/ keüscher Liebe vnd Ehren-Lust dienender Reyme. Zum Singen vnd Spielen gesetzet*. Königsberg: Pascha Menze für Heinrich Albert 1645. RISM A/I A 634.

Albert, Heinrich: *Siebender Theil der Arien/ Etlicher theils Geistlicher: sonderlich zum Trost in allerhand Creutz vnd Widerwerdigkeit/ wie auch zur Erweckung seeligen SterbensLust; theils Weltlicher: zu geziemenden Ehren-Frewden vnd keüscher Liebe dienender Lieder/ Zu singen gesetzet*. Königsberg: Pascha Menze für Heinrich Albert 1648. RISM A/I A 636.

Albert, Heinrich: *Achter Theil der Arien/ Etlicher theils Geistlicher/ viel schöner Lehr- vnd Trostreicher; Theils Weltlicher/ zu Ehrlicher Liebe vnd geziemender Ergetzlichkeit dienender Lieder*. Königsberg: Pascha Menze für Heinrich Albert 1650. RISM A/I A 639.

Berger, Andreas: *Threnodiae amatoriae. Das ist: Newe Teutsche Weltliche Traur- vnd Klagelieder/ nach Art der Welschen Villanellen, mit Vier: Deßgleichen ein schöner Dialogus vnd Canzon mit acht Stimmen*. Augsburg: Johann Schultes 1609. RISM A/I B 2017.

Bergkreyen. Etliche Schöne gesenge, newlich züsamen gebracht, gemehret vnd gebessert. Nürnberg: Kunegunde Hergotin 1536. VD16 E 4067.

Bergkreyen. Etliche Schöne gesenge, newlich züsamen gebracht, gemehret vnd gebessert. Nürnberg: Kunegunde Hergotin 1537. VD16 E 4068.

Biffi, Giuseppe: *Il primo Libro delle Canzonette à sei voci per cantar & sonare, insieme con alcune Latine, una Todesca, & una battaglia*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1596. RISM A/I B 2632.

Brade, William: *Newe Außerlesene liebliche Branden, Intraden, Mascharaden, Balletten, All'manden, Couranten, Volten, Auffzüge vnd frembde Täntze/ Sampt schönen lieblichen Frühlings vnd SommersBlümlein/ Mit fünff Stimmen: Auff allerley Musicalischen Jnstrumenten/ Jnsonderheit auff Fiolen zu gebrauchen/ Zuvor in Druck niemals außgangen*. Lübeck: Hans Witte für Michael Hering 1617. RISM A/I B 4208 und RISM B/I 1617^{25}.

Brechtel, Franz Joachim: *Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein mit dreyen stimmen/ nach art der Welschen Villanellen componirt*. Nürnberg: Katharina Gerlach 1589. RISM A/I B 4298.

Brechtel, Franz Joachim: *Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein/ mit vier vnd fünff stimmen/ nach art der Welschen Canzonetten componirt*. Nürnberg: Katharina Gerlach 1590. RISM A/I B 4299.

Christenius, Johannes: *Omnigeni. Mancherley Manier/ Neuwer Weltlicher Lieder/ Paduanen, Intraden, Teutscher vnd Polnischer Täntze/ mit Texten vnd ohne Texte/ die da mehrentheils nach Violen oder Geigen arth in fünff Stimmen gesetzet vnd Componiret*. Erfurt: Johann Birckner 1619. RISM A/I C 2087.

Christenius, Johann: *Gülden Venus Pfeil. In welchem zu befinden/ Newe Weltliche Lieder/ Teutsche vnd Polnische Täntze/ mit Texten vnd ohne Texte/ auch ein kurtzweilig Quotlibet/ vnd zu Ende angehengter Dialogus, darinnen die Stimmen propter meliorem partem Mundi, mit einander discurrieren; mit Vier Stimmen aus sonderlicher favorisation*

Componiret vnd ans Tagesliecht gegeben. Leipzig: Elias Rehefeld & Johann Grosse für Friedrich Lanckisch 1619. RISM A/I C 2088.

Croce, Giovanni: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*. Venedig: Giacomo Vincenzi 1592. RISM A/I C 4477.

Dedekind, Friedrich Melchior: *Musophilus Dedekind. Studentenleben, darinn allerl. akadem. Studenten Händel mit teu. poetischen Farben entworfen, in 5 St. gesetzt von M. D.* Erfurt: Johann Birckner 1627. In RISM nicht verzeichnet; verloren.

Demantius, Johann Christoph: *Tympanum militare, Vngerische Heerdrummel vnd Feldgeschrey/ neben andern auch Vngerischen Schlachten vnd Victorien Liedern/ An alle Ritterliche Helden/ vnd Kriegsleute/ der gantzen Deutschen Nation/ auch anderer Völcker/ wider den Erbfeind vnsers Christlichen Namens den Türcken/ wie solche mit Menschlicher stimme/ neben allerhand Instrumenten/ vnd Seitenspielen können Musiciret vnd gesungen werden/ mit besonderm fleiß in sechs Stimmen/ artlich gesetzt vnd Componiret*. Nürnberg: Katharina Dietrich 1600. RISM A/I D 1531.

Demantius, Johannes Christoph: *Sieben vnd siebentzig Newe außerlesene/ Liebliche/ Zierliche/ Polnischer vnd Teutscher Art Täntze: mit vnd ohne Texten/ zu 4. vnd 5. Stimmen; Neben andern künstlichen Galliarden, mit Fünff Stimmen/ welche zuvor im Druck nicht zufinden/ zu Menschlicher Stimme/ vnd allerley Jnstrumenten accommodiret. Vnd Allen der Edlen Musica liebhabern zu gefallen/ vnd zu Christlicher Fröligkeit gesetzt/ vnd in öffentlichen Druck publiciret*. Nürnberg: Konrad Baur für Catharina Dieterich 1601. RISM A/I D 1532.

Demantius, Johannes Christoph: *Isagoge artis musicae ad incipientium captum maxime accommodata. Kurtze Anleitung recht vnnd leicht singen zu lernen*. Nürnberg: Valentin Fuhrmann 1607. Diese Auflage ist in RISM und VD17 nicht verzeichnet.

Demantius, Johannes Christoph: *Conviviorum Deliciae. Das ist: Neue Liebliche Intraden vnd Auffzüge/ Neben Künstlichen Galliarden, vnd Frölichen Polnischen Täntzen/ Mit Sechs Stimmen/ Nicht allein auff allerhandt Instrumenten vnd Seitenspielen/ Sondern auch mit menschlicher Stimme lieblich vnd lustig zu Musiciren. Artlich vnd mit vleiß/ allen der Edlen Musica liebhabern zu sonderbahrer ergötzung Componiret vnd publiciret*. Nürnberg: Balthasar Scherff für Paul Kauffmann 1608. RISM A/I D 1534.

Demantius, Johannes Christoph: *Convivalium concentuum farrago In welcher Deutsche Madrigalia/ Canzonette vnd Villanellen/ Mit Sechs Stimmen/ Zusampt einem Echo vnd zweyen Dialogis mit Acht Stimmen verfasset/ Vnd beydes zu Menschlicher Stimme/ So wol auch allerley Instrumenten accommodiret*. Jena: Christoph Lippoldt für David Kauffmann 1609. RISM A/I D 1535.

Demantius, Johannes Christoph: *Fasciculus chorodiarum. Neue liebliche vnd zierliche/ polnischer vnd teutscher Art/ Täntze vnd Galliarden/ mit vnd ohne Texten/ zu 4. vnd 5. Stimmen/ beydes vocaliter vnd instrumentaliter wol zu musiciren*. Nürnberg: David Kauffmann für Balthasar Scherr 1613. RISM A/I D 1537.

Demantius, Johannes Christoph: *Erster Theil Newer Deutscher Lieder/ Welche zuvor durch den Kunstreichen vnd geübten Musicum Gregorium Langium Havelbergensem, mit dreyen Stimmen componiret, Jetzund aber dem Liebhaber/ zur Lust/ Ergetzung vnd Dienst/ Auffs new/ Nach der vorigen Art/ so viel müglich mit Fünff stimmen gesetzet*. Leipzig: Valentin am Ende für Thomas Schürer 1614. RISM A/I D 1538.

Demantius, Johannes Christoph: *Ander Theil Newer Deutscher Lieder/ Welche zuvor durch den Kunstreichen vnd geübten Musicum Gregorium Langium Havelbergensem mit dreyen Stimmen componiret, Jetzund aber dem Liebhaber zu Lust/ Ergetzung vnd Dienst/ auffs*

new/ nach der vorigen Art/ so viel müglich/ mit fünff Stimmen gesetzet. Leipzig: Valentin am Ende für Thomas Schürer 1615. RISM A/I D 1539.

Demantius, Johannes Christoph: *Tympanum militare, Allerley Streit vnd Triumph Lieder/ Alß: Heldenmut/ Martialisches wesen/ Heerdrummel/ Feldgeschrey/ Schlachten/ Venus Krieg/ Friedseeligkeit/ vnd Liebesverbündtniß. Allen Mannlichen vnd Tapffern Kriegeshelden/ so mit Ritterlichem gemüthe pro aris & focis gestritten/ vnd so es die not/ vnd wolfahrt deß Vatterlandes erfordert/ noch zu Streitten geneiget. Zu sonderbahrer Ehre/ Lob/ Ruhm/ vnd freudigem gedächtniß/ jetzund auffs neue/ mit besonderm fleiß in 5. 6. 8. vnd 10. Stimmen gar artlich gebracht/ vnd so wol mit Menschlicher Stimme/ alß mit allerhandt Instrumenten zu Musiciren gantz freudig vnd anmutig. Verbessert/ augiret, vnd anderweit publiciret*. Nürnberg: Balthasar Scherff für David Kauffmann 1615. RISM A/I D 1540.

Demantius, Johannes Christoph: *Appendix Neben andern Notitiis aber/ und in Musicis rebus scitu necessariis, ist auch vor hoch nothwendig erachtet/ der lieben Jugend auffs kürtzeste die vornehmsten/ Griechischen/ Lateinischen und Italiänischen terminos Musicos oder Wörtlein/ so der Zeit von ietzigen neuen Musicis aus gewissen Vrsachen erdacht und rühmlichen gebraucht werden/ anhero zusammen zu bringen und bey zu fügen/ solche wird ihm nach Gelegenheit der Zeit ein ieder wol wissen zu Nutz zumachen. Folget nun ein kurtze Ordnung der Griechischen/ Lateinischen und Italiänischen Wörtlein nach dem Alphabet gesetzet*. In: ders.: *Isagoge artis musicae ad incipientium captum maxime accommodata. Kurtze Anleitung recht und leicht singen zu lernen/ nebst kurtzer/ doch gründlicher Erklärung/ der Griechischen/ Lateinischen und Italiänischen Wörtlein/ so bey den Neotericis oder ietzigen neuen Musicis hin und wieder üblichen und in Gebrauch seyn*. Freiberg: Georg Beuther 1632. Bl. $E1^v$–$F1^v$. VD17 1:643608Q.

Diezelius, Valentin: *Erster Theil, Lieblicher, Welscher Marigalien, auß den berühmtesten Musicis Italicis mit allem fleiß zusammen colligirt, mit 3. 4. 5. 6. 7. vnnd 8. Stimmen, darumter Deutsche Weltliche Text applicirt, auch mit Lateinischen Lemmatibus gezieret vnd in Druck verfertiget*. Nürnberg: Simon Halbmayer 1624. RISM B/I 1624^{16}.

Dilliger, Johann: *D. O. M. A. EXERCITATIO MUSICA, I. Continens XIII. selectissimos Concertos sive Concentus Musicos Variorum Authorum, unà cum Basso continuo ad Organon & Instrumenta Musica directo. Quibus accesserunt IIX. Cantilenae III. Vocum, partim peregrinis; partim verô Germanicis DEO Sacris textibus adornatae, in gratiam almae Musicae Studiosorum. Omnia ad Gloriam DEI*. Magdeburg: Andreas Betzel 1624. In RISM nicht verzeichnet.

Dressler, Gallus: *Außerlesene Teutsche Lieder/ mit vier vnd fünff Stimmen/ gantz lieblich zu singen/ vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen*. Nürnberg: Dietrich Gerlach & Wolfgang Kirchner 1575. RISM A/I D 3526.

Eccard, Johannes: *Newe deutzsche Lieder/ mit Vieren vnd Fünff Stimmen/ gantz Lieblich zu singen/ vnd auff allerley Musicalischen Instrumenten/ zu gebrauchen*. Mühlhausen: Georg Hantzsch 1578. RISM A/I E 170.

Ein schön neues Geistlichs Lied/ O Welt du und dein Kind. Jm Thon: Venus du und dein Kind/ sind alle beyde blind/ tc. o.O., o.J. VD16 ZV 11891.

Ein schön Newgemacht Liedt/ von Gebhart Truckseßen/ hieuor gewesten Churfürsten zu Cöln. Jm Thon/ Venus du vnd dein Kindt/ seit alle bede so blindt. o.O. 1583. VD16 S 3580.

Engelhart, Salomon (Hrsg.): *Rest Musicalisches Streitkräntzleins: Hiebevorm von den allerfürtrefflichsten vnnd berhümtesten Componisten/ in Welscher sprach/ pro certamine, mit sonderlichem fleiß/ vnd auffs künstlichst/ mit 6. Stimmen auffgesetzt/ vnd dannenhero Triumphi di Dori oder de Dorothea genennet. Den trefflichsten Authoribus zu vnsterblichen*

Ehrn/ vnd allen der Music Liebhabern/ zu günstigem gefallen/ mit lustigen vnd anmutigen züchtigen Texten/ nach richtiger alphabetischer Weiblicher Namen ordnung/ nach absterben Herrn Johannis Lyttichii vollendt absolviert/ vnd in Druck gefördert. Nürnberg: Balthasar Scherff für David Kauffmann 1613. RISM B/I 1613[13].

Elsbeth, Thomas: *Neue Ausserlesene Weltliche Lieder/ zuvor niemals in Druck ausgangen/ welche nicht allein lieblich zusingen, sondern auch auff Instrumenten zugebrauchen, mit fünff Stimmen*. Frankfurt an der Oder: Friedrich Hartmann 1599. RISM A/I E 654.

Etliche hubsche bergkreien/ geistlich vnd weltlich zu samen/ gebracht. Zwickau: Wolffgang Meyerpegk 1531. VD16 E 4065.

Ferretti, Giovanni: *Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a cinque voci*. Venedig: Girolamo Scotto 1569. RISM A/I F 518.

Ferretti, Giovanni: *Il terzo libro delle napolitane a cinque voci*. Venedig: Girolamo Scotto 1570. RISM A/I F 523.

Formschneider, Hieronymus: *Trium vocum carmina a diversis musicis composita*. Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1538. RISM B/I 1538[9].

Forster, Georg: *Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein/ einer rechten Teutschen art/ auff allerley Instrumenten zubrauchen/ außerlesen*. Nürnberg: Johannes Petreius 1539. RISM B/I 1539[27].

Forster, Georg: *Der ander theil/ Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein/ zu singen vast lustig*. Nürnberg: Johannes Petreius 1540. RISM B/I 1540[21].

Forster, Georg: *Des andern theyls/ viler kurtzweyliger/ frischer Teutscher Liedlein/ zu singen sehr lüstig/ mit etlichen newen Liedlein gemehret*. Nürnberg: Ulrich Neuber & Johann von Berg (Erben) 1565. RISM B/I 1565[21].

Forster, Georg: *Der dritte teyl/ schöner/ lieblicher/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein/ nicht allein zu singen/ sonder auch auff allerley Instrumenten zu brauchen/ sehr dienstich [sic]/ vnd außerlesen/ vnd vormals nie gesehen*. Nürnberg: Johann vom Berg & Ulrich Neuber 1549. RISM B/I 1549[37].

Forster, Georg: *Der Vierdt theyl/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein mit vier stimmen/ nicht allein zu singen/ sonder auch auff allen Instrumenten zu brauchen/ bequem/ vnnd außerlesen*. Nürnberg: Johann vom Berg & Ulrich Neuber 1556. RISM B/I 1556[28].

Forster, Georg: *Der Fünffte theil/ schöner/ frölicher/ frischer/ alter/ vnd newer Teutscher Liedlein mit fünff stimmen/ nicht allein zu singen/ sonder auch auff allen Instrumenten zu brauchen/ bequem/ vnnd außerlesen*. Nürnberg: Johann vom Berg & Ulrich Neuber 1556. RISM B/I 1556[29].

Franck, Melchior: *Musicalischer Bergkreyhen/ in welchen allweg der Tenor zuvorderst intonirt, in contrapuncto colorato auff vier Stimm gesetzt*. Nürnberg: Katharina Dietrich für Conrad Baur 1602. RISM A/I F 1642.

Franck, Melchior: *Farrago. Das ist: Vermischung viler Weltlichen Lieder/ die in allen Stimmen auffeinander Respondiren, Zu dienstlichen Ehren vnd gefallen dem Ehrnvesten vnd Erbarn Wolffgang Rehlein/ Burgern vnd genandten des grössern Raths der Stadt Nürmberg [sic]/ als der Music sonders zugethanen mit 6 Stimmen componirt*. Nürnberg: Katharina Dieterich 1602. RISM A/I F 1644.

Franck, Melchior: *Opusculum Etlicher Newer vnd alter Reuterliedlein/ welche zuvor niemals Musicaliter componirt, gantz lustig auff allerley art zu Musicieren mit vier Stimmen gesetzt*. Nürnberg: Conrad Baur 1603. RISM A/I F 1645.

Franck, Melchior: *DEutsche Weltliche Gesäng vnnd Täntze/ Mit Vier/ Fünff/ Sechs/ vnnd Acht Stimmen zur fröligkeit Componirt, vnnd in Truck verfertiget*. Coburg: Justus Hauck 1604. RISM A/I F 1650.

Franck, Melchior: *Newes Echo, Welche Art in Teutscher Sprach noch zur Zeit nicht viel gesehen/ jtzo aber in fleissiger observation der Endsyllaben/ also/ daß dieselben in widerhall auff vorgehende Sententiam für sich ihre eigene bedeutung vnd doch zugleich richtige antwort geben/ in dreyen vnterschiedlichen theilen verfasset/ vnd mit Acht Stimmen Componirt*. Coburg: Justus Hauck 1608. RISM A/I F 1657.

Franck, Melchior: *Flores musicales. Neue Anmutige Musicalische Blumen/ zu allerhand Lust vnd Fröligkeit lieblich zugebrauchen/ mit sonderbarem fleiß zusammen getragen/ vnd mit 4. 5. 6. vnd 8. stimmen componirt/ vnd in Druck verfertiget*. Nürnberg: Balthasar Scherff für David Kauffmann 1610. RISM A/I F 1661.

Franck, Melchior: *Tricinia nova Lieblicher Amorosischer gesänge/ mit schönen Poetischen texten gezieret/ vnd ettlicher massen nach Italiänischer art mit fleiß componirt*. Nürnberg: Abraham Wagenmann für David Kauffmann 1611. RISM A/I F 1663.

Franck, Melchior: *Delitiæ Amoris. Musicalische Wollust/ allerhand Newe anmütige Amorosische Sachen/ beydes von Composition vnd Texten inn sich begreiffend/ allen der Edlen Music Liebhabern zu sonderlicher Frewd vnd Ergetzlichkeit/ mit 6. Stimmen componiret*. Nürnberg: Georg Leopold Fuhrmann 1615. In RISM nicht verzeichnet.

Franck, Melchior: *Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium, In welchem mancherley kurtzweilige inventiones von allerhandt guter Materien/ so zu Abwendung Melancholischer Trawrigkeit dienlich/ zu befinden/ Vocaliter vnnd Instrumentaliter zugebrauchen/ mit 4. 5. 6. und 8. Stimmen von Newen componiret vnd in Truck verfertiget*. Coburg: Andreas Forckel für Salomon Gruner 1621. RISM A/I F 1707. [Die Jahresangabe auf den Titelblättern aller Stimmbücher außer dem Tenor lautet 1621, auch die Widmung in der Tenor-Stimme ist auf 1621 datiert; lediglich auf dem Titelblatt des Tenor-Stimmbuches ist 1622 angegeben.]

Franck, Melchior: *Musicalischer Grillenvertreiber/ In welchem alle Quodlibeta so bißhero vnterschiedlich in Truck außgangen/ zusamen gebracht/ auch mit etlichen newen/ als einem lateinischen vnd zweyen teutschen vermehret/ Allen der Edlen Music Liebhabern zu sonderlicher frölicher Ergetzlichkeit/ Mit 4. Stimmen Componiret vnd in Truck verfertiget*. Coburg: Andreas Forckel für Salomo Gruner 1622. RISM A/I F 1713.

Friderici, Daniel: *Servia musicalis prima, oder Erstes Musicalisches Sträußlein/ von schönen wolriechenden Blümlein/ so in Venus Garten gewachsen/ zierlich mit drey- vnd vierfachem Bindgarn gewunden vnd gebunden. Das ist: Erster Theil Newer Liedlein/ so mit 3. vnd 4. Stimmen nach Art Welscher Villanellen gesetzet/ nicht allein wegen schöner vnterlegten amorosischen Texten/ anmütig zu singen/ sondern auch wegen Fügligkeit wol vnd artig auff allerhand Instrumenten/ damit man Liebligkeit suchet/ zu gebrauchen*. [2. Auflage]. Lübeck: Hans Witte für Johann Hallervord 1617. RISM A/I F 1935.

Friderici, Daniel: *Servia musicalis altera, oder Anderes Musicalisches Sträußlein/ von schönen wolriechenden Blümlein/ so in Venus Garten gewachsen/ zierlich mit vier- vnd fünffachem Bindgarn gewunden vnd gebunden. Das ist: Anderer Theil Newer Liedlein/ so mit 4. vnd 5. Stimmen nach Art Welscher Villanellen gesetzet, nicht allein wegen schöner vnterlegten amorosischen Texten/ anmütig zu singen/ sondern auch wegen Fügligkeit wol vnd artig auff allerhand Instrumenten/ damit man Liebligkeit suchet/ zu gebrauchen*. Lübeck: Hans Witte für Johann Hallervord 1617. RISM A/I F 1637.

Friderici, Daniel: *Honores musicales. Oder Newe/ gantz lustige/ Fröliche/ vnd Anmütige Ehren-Liedlein. Mit 4. 5. vnd 6. Stimmen gesetzet/ Vnd also appliciret, Das Sie In allen*

Ehrlichen Zusammenkunfften/ Frewdenszeiten/ vnd Gastereyen/ Bevorab aber In Christlichen Hochzeiten/ so wol mit Menschlichen Stimmen/ als mit allerhand Musicalischen Instrumenten füglich vnd artig zugebrauchen. Rostock: Johann Richels Erben für Johann Hallervord 1624. RISM A/I F 1950.

Friderici, Daniel: *Thomae Morley Angli, Lustige vnd Artige Dreystimmige Weltliche Liedlein: Wie Sie durch Johan von Steinbach mit Teudtschen Texten vnterleget. Jtzo wiederumb auffs newe vbersehen/ vnd in besserer/ artiger vnd anmütiger Form zu drucken verordnet*. Rostock: Johan Richels Erben für Johann Hallervord 1624. RISM A/I F 1951.

Friderici, Daniel: *Amuletum musicum contra melancholiam. Oder Schönes Wolriechendes Biesem-Knöpfflein/ wieder Schwermütige Cornelianische Gedancken/ vnd Melancholische Trawrigkeit/ Junger/ Frischer/ Gesunder Hertzen. Das ist: Lustige/ Fröliche/ vnd Anmütige Weltliche Lieder/ nicht allein/ Wegen vnterlegten feinen Poetischen Texten: So wol mit Menschlicher Stim/ als allerhant Musicalischen Instrumenten/ zur erweckung einer frölichen Anmuth zu musiciren; Sondern auch vmb mehrer Ergetzligkeit willen/ je eines vmbs ander/ zu einem Ehrlichen Täntzlein füglich zu gebrauchen: Mit 5. Stimmen componiret*. Rostock: Johann Richels Erben für Johann Hallervord. 1627. RISM A/I F 1953.

Friderici, Daniel: *Deliciae juveniles. Das ist: Geistliche Anmutige Vierstimmige Liedlein vor junge Studirende Jugendt [...] der erste Theil*. Rostock: Johann Hallervord für Johann Richel Erben 1630. RISM A/I F 1955.

Friderici, Daniel: *Deliciarum juvenalium. Ander Theil*. Rostock: Johann Hallervord für Johann Richel Erben 1630. RISM A/I 1957.

Friderici, Daniel: *Hilarodicon Das ist: Gantz Artige vnd sehr Lustige Neue Vinetten, Oder WeinLiederlein. In allen Erbaren Gastereyen/ Gelagen/ FrewdensZeiten/ vnd Solenniteten, Bevorab/ Bey Zusammenkünfften guter Ehrlicher Studenten/ sonderlich derer/ so der Edlen vnd lieblichen Music Kunst verwandt vnd wol zugethan/ Nicht ohne sonderliche Ergetzligkeit/ auff vnterschiedliche Art gatz füglich vnd wol zugebrauchen. Mit 5. Stimmen componiret*. Rostock: Johann Richels Erben für Johann Hallervord 1632. RISM A/I F 1959.

Friderici, Daniel: *Amores musicales Oder Newe Gantz Lustige vnd Anmutige Amorosische Liedlein mit 5. vnd 6. Stimmen. Nebenst beygefügtem Basi generali Also gesetzet: Daß Sie so wol Vor Herren Taffeln/ in Königl: vnd Fürstlichen Säälen/ Als auch in andern Ehrlichen Zusammenkünfften/ Gastereyen vnd Frewdens Zeiten/ nicht allein artig/ anmutig vnd lieblich mit Menschlichen Stimmen; Sondern auch zierlich/ füglich vnd wol auff allerley Musicalischen Instrumenten zu gebrauchen*. Rostock: Johann Richels Erben für Johann Hallervord 1633. RISM A/I F 1960.

Füllsack, Zacharias/Hildebrand, Christian: *Ausserlesener Paduanen vnd Galliarden erster Theil. Darinn 24. liebliche Paduanen vnd auch so viel Galliarden zu fünff Stimmen auff allerley Instrumenten/ vnd in Sonderheit auff Fiolen zu gebrauchen, verfasset. Hiebevor nie in Truck aussgegangen/ jetzt aber allen der edlen Music Liebhabern (so den Text nicht brauchen) zu Nutz vnd Frommen colligirt/ vnd mit Verlegung an Tag gegeben*. Hamburg: Philipp von Ohr 1607. RISM B/I 1607^{28}.

Gassenhawerlin. Frankfurt am Main: Christian Egenolff 1535. RISM B/I 1535^{10}.

Gastoldi, Giovanni Giacomo: *Balletti a cinque voci, con li suoi versi per cantare, sonare, & ballare; con una mascherata de cacciatori a sei voci, & un concerto de pastori a otto [...] novamente ristampati*. Venedig: Ricciardo Amadino 1591. RISM A/I G 508. [Weitere Auflagen erschienen 1596 in Antwerpen bei Pierre Phalèse, RISM A/I G 511; 1597 in Venedig bei Ricciardo Amadino, RISM A/I G 512 sowie 1600 in Nürnberg bei Paul Kauffmann, RISM A/I G 514.]

Gastoldi, Giovanni Giacomo: *Canzonette a tre voci. Libro secondo*. Mantua: Francesco Osanna 1595. RISM A/I G 552.

Ghirlanda di fioretti musicali composta da diuersi ecc.[ti] *musici a. 3. voci Con L' intavolatura del Cimbalo, et liuto*. Rom: Simone Verovio 1589. RISM B/I 1589[11].

Gigli, Giulio: *Sdegnosi ardori. Mvsica di diversi auttori, sopra vn istesso soggetto di parole, a cinqve voci*. München: Adam Berg 1585. RISM B/I 1585[17].

Glanner, Caspar: *Der Erste Theil Newer Teutscher Geistlicher vnd Weltlicher Liedlin/ mit vier vnd fünff stimmen/ welche nit allein lieblich zu singen/ sonder auch auff allerley Instrumenten zu gebrauchen*. München: Adam Berg 1578. RISM A/I G 2588.

Glanner, Caspar: *Der Ander Theil Newer Teutscher Geistlicher vnd Weltlicher Liedlein/ mit vier stimmen/ welche nit allein lieblich zu singen/ sonder auch auff allerley Instrumenten zu gebrauchen*. München: Adam Berg 1580. RISM A/I G 1589.

Göring, Johann Christoph: *Johann Christoph Görings von wenigen-Sömmern aus Tühringen [sic] Liebes-Meyen-Blühmlein oder Venus-Rosen-Kräntzlein Nuhn zum andern mahl viel gemehret und gebässert hehrauß gelaßen*. Hamburg: Jakob Rebenlein 1645. VD17 23:278478X.

Haiden, Hans Christoph: *Gantz neue lustige Täntz vnd Liedlein/ deren Text mehrer theils auff Namen gerichtet/ mit vier Stimmen/ nicht allein zu singen/ sondern auch auff allerhand Instrumenten zu gebrauchen: Zuvorn nie in Truck außgangen/ sondern von neuen componirt*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1601. RISM A/I H 1761.

Hakenberger, Andreas: *Newe Deutsche Gesänge mit Fünff Stimmen/ vnd Eins mit Achten/ nach Art der Welschen Madrigalen Componiret*. Danzig: Andreas Hünefeldt 1610. RISM A/I H 1896.

Hammerschmidt, Andreas: *Erster Theil Weltlicher Oden Oder Liebes-Gesänge, Mit einer und zwo Stimmen zu singen, benebenst einer Violina, und einem Basso pro Viola di gamba, diorba, &c., Auff eine sonderliche Invention Componirt*. Freiberg: Georg Beuther 1642. RISM A/I H 1935.

Hammerschmidt, Andreas: *Ander Theil Weltlicher Oden Oder Liebes-Gesänge. Mit 1. 2. vnd drey Stimmen zu singen/ benebenst einer Violina, vnd einem Basso pro Viola di gamba, diorba, &c. Auff eine sonderliche Invention*. Freiberg: Georg Beuther 1643. RISM A/I H 1937.

Hammerschmidt, Andreas: *Dritter Theil Geist- und Weltlicher Oden und Madrigalien/ Mit 1. 2. 3. 4. und 5. Stimmen/ nebenst dem Basso Continuo in die Music versetzet*. Leipzig: Timothei Hönens Erben für Heinrich Nerlich 1649. RISM A/I H 1939.

Harnisch, Otto Siegfried: *Newe kurtzweilige Teutsche Liedtlein/ Zu dreyen Stimmen/ Welche gantz Lieblich zu singen/ vnd auff Jnstrumenten Zugebrauchen/ Auff ein sondere arth vnd Manier Gesetzt*. Helmstedt: Jacob Lucius 1587. RISM A/I 2030.

Harnisch, Otto Siegfried: *Gratulatio harmonica quinque vocum: In honorem nuptiarum optimi, ac virtute ornatissimi viri, Domini Iacobi Schonebergii, praefecti campensis, sponsi, et pudicae ac moratißimae Virginis Annae, venerabilis & docti viri, Domini Iohannis Fridemanni, Brunsuigae in summo templo canonici, filiae, sponsae*. Helmstedt: Jacob Lucius 1587. RISM A/I H 2031.

Harnisch, Otto Siegfried: *Newer Teudscher Liedlein zu dreyen Stimmen/ gantz lieblich zu singen vnd auff Jnstrumenten zugebrauchen/ auch auff ein sonder art vnd Manier gesetzt: Ander Theil*. Helmstedt: Jacob Lucius 1588. RISM A/I H 2032.

Harnisch, Otto Siegfried: *Newe Auserlesne Teutsche Lieder/ zu fünff vnd vier Stimmen/ gantz lieblich zu singen/ vnd auff Jnstrumenten zugebrauchen*. Helmstedt: Jacob Lucius 1588. RISM A/I H 2033.

Harnisch, Otto Siegfried: *Newe lustige Teudsche Liedlein mit dreyen Stimmen auff ein sondere art vnd Manier gesetzt/ welche nicht allein lieblich zu singen/ sondern auch auff Musicalischen Instrumenten zu gebrauchen/ Zuvor in zweyen vnterschiedlichen Theilen außgangen/ jtzo aber auffs new vom Authore selber vbersehen vnd gebessert/ auch mit dem dritten theil vermehrt/ vnd in ein Opus zusammen gebracht*. Helmstedt: Jacob Lucius für Lüdeken Brandt 1591. RISM A/I H 2034.

Harnisch, Otto Siegfried: *Fasciculus novus selectissimarum cantionum quinque, sex, et plurium vocum singulari industria compositatum. Nunc pimum in lucem editus*. Helmstedt: Jacob Lucius 1592. RISM A/I H 2035.

Harnisch, Otto Siegfried: *Hortulus Lieblicher/ lustiger vnd höflicher Teutscher Lieder/ mit vier/ fünff vnd sechs/ sampt einem neuen Echo mit acht Stimmen/ Von neuen componiert/ vnd inn Truck gegeben*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1604. RISM A/I H 2036.

Harnisch, Otto Siegfried: *Rosetum Musicum etzlicher Teutscher vnd Lateinischer lieblicher arth Balletten, Villanellen, Madrigalen, Saltarellen, Parodien, vnd anderer Cantionen, Mit III. IV. V. vnd VI. Stimmen/ Von newen componiret, vnd in ein Opusculum Zum Druck beysammen verfertiget*. Hamburg: Heinrich Carstens für Johann Konrad Musculus 1617. RISM A/I H 2037 und RISM B/I 1617[21].

Harnisch, Otto Siegfried: *Artis musicae delineatio. Ex optimis artificibus, Methodo paulo accuratiore conscripta, & ex ipsis artis fundamentis exstructa: Doctrinam modorum in ipso concentu practico accurate demonstrans. Brevis itemque introductio pro incipientibus, eodem Auctore*. Frankfurt am Main: Wolfgang Richter 1608. VD17 1:646112M.

Haßler, Hans Leo: *Canzonette a qvatro voci. [...] Libro primo*. Nürnberg: Katharina Gerlach 1590. RISM A/I H 2335.

Haßler, Hans Leo: *Neüe Teütsche gesang nach art der welschen Madrigalien vnd Canzonetten/ mit 4. 5. 6. vnnd 8. Stimmen*. Augsburg: Valentin Schönigk 1596. RISM A/I 2336.

Haßler, Hans Leo: *Madrigali à 5. 6. 7. & 8. voci*. Augsburg: Valentin Schönigk 1596. RISM A/I H 2339.

Haßler, Hans Leo: *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng/ Balletti, Galliarden vnd Intraden/ mit 4. 5. 6. vnd 8. Stimmen*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1601. RISM A/I H 2340.

Haßler, Hans Leo: *Venusgarten: Oder neue lustige liebliche Täntz teutscher vnd polnischer Art/ auch Galliarden vnd Intraden mit 4. 5. 6. Stimmen mit vnd ohne Text/ zur Musicalischen kurtzweil vnd recreation den Vocal vnd Instrumentalmusicanten zum besten/ auß unterschiedlichen Exemplarn in ein Opusculum zusammen gebracht vnd componirt durch Hanns Leo Haßler von Nürmberg Vnd Valentin Haußmann Gerbipol*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1615. RISM A/I H 2344.

Haußmann, Valentin: *Eine fast liebliche art derer noch mehr Teutschen weltlichen Lieder mit fünff stimmen/ (bey welchen zwey mit vieren) neulichst componirt/ vnd denen/ so dergleichen inen gelieben lassen/ zu gefallen in Truck verordnet*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1594. RISM A/I H 2381.

Haußmann, Valentin: *Neue Teutsche weltliche Canzonette, mit 4 Stimmen, lieblich zu singen, und auff Instrumenten zugebrauchen*. Nürnberg: Paul Kaufffmann 1596. RISM A/I H 2380.

Haußmann, Valentin: *Venusgarten, Darinnen Hundert Ausserlesene gantz Liebliche mehrerntheils Polnische Täntze/ vnter welche ersten fünfftzige feine höfliche Amorosische Texte/ von ihme Haussmann gemacht vnd untergelegt seind*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1602. RISM A/I H 2391.

Haußmann, Valentin: *Der ander Theil Deß Extracts auß [...] Fünff Theilen der Teutschen Weltlichen Lieder/ von anno 92. 94. 96. 97. biß auff 98. an außgangen/ vom Autore selbs*

[sic] ordentlich zusammen gefast/ vnd mit lustigen kurtzen Lateinischen Lemmatibus gezieret. Diser Theil helt inn sich die Vierstimmigen Teutschen Lieder. Nürnberg: Paul Kauffmann 1603. RISM A/I H 2395.

Haußmann, Valentin: *Rest von Polnischen vnd andern Täntzen/ nach art/ wie im Venusgarten zu finden/ colligirt/ vnd zum theil gemacht/ auch mit Weltlichen Amorosischen Texten vntergelegt*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1603. RISM A/I H 2396.

Haußmann, Valentin: *Außzug Auß Lucæ Marentii vier Theilen seiner Italianischen dreystimmigen Villanellen vnd Napolitanen/ so zuvor in Teutschland nicht vil gesehen worden. Dem Autori zu Ehren/ vnd denen/ so der Italianischen Sprach nicht kundig/ zu besserm gebrauch jetzo mit Teutschen Texten gezieret/ vnnd inn Truck publiciert*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1606. RISM A/I M 611.

Haußmann, Valentin: *Canzonette, mit dreyen Stimmen/ Horatii Vecchi vnnd Gemignani Capi Lupi, zuvor mit Italianischen Texten/ jetzo aber zu besserm gebrauch denen/ welche Italianisch nicht verstehen/ mit Teutschen Texten beleget/ vnd inn Truck gegeben*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1606. RISM A/I V 1034 und RISM B/I 1606[13].

Haußmann, Valentin: *Johann-Jacobi Gastoldi vnd anderer Autorn Tricinia, Welche zuvor mit Italianischen Texten componiert/ jetzo aber denen/ so dieselbige Sprach nicht verstehen/ zu besserm nutz vnd gebrauch/ mit Teutschen Weltlichen Texten in Truck gegeben*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1607. RISM A/I GG 553a und RISM B/I 1607[25].

Haußmann, Valentin: *Außzug Auß Valentini Haußmanns Gerbipol. zweyen vnterschiedlichen Wercken/ als der Teutschen Täntz mit 4. Stimmen/ vnd des Ersten Theils Polnischer Täntz/ so Venusgarten titulirt/ mit 5. Stimmen/ mit vnd ohne Text/ in ein Opusculum zusammen gebracht*. Nürnberg: Balthasar Scherr für Paul Kauffmann 1608/09. RISM A/I H 2401–02.

Haußmann, Valentin: *Liebliche Fröliche Ballette mit 5. Stimmen/ welche zuvor von Thoma Morlei vnter Italianische texte gesetzt/ jetzo aber/ zu besserm gebrauch denen so der Italianischen sprache vnkündig/ mit vnterlegung Teutscher texte auffs Neue inn truck gegeben*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1609. RISM A/I M 3700.

Haußmann, Valentin: *Die erste Claß Der vierstimmigen Canzonetten Horatii Vecchii, welche zuvor von jme mit Italianischen Texten componiert/ vnd ietzo den jenigen/ welchen die Italianische sprache nicht bekandt ist/ zu mehrer ergetzligheit vnd besserm gebrauch/ mit vnterlegung Teutscher Texte auffs neue inn Druck gebracht*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1610. RISM A/I V 1035 und RISM B/I 1610[19].

Haußmann, Valentin: *Die ander Claß Der vierstimmigen Canzonetten Horatii Vecchii, welche zuvor von jme mit Italianischen Texten componiert/ vnd ietzo den jenigen/ welchen die Italianische sprache nicht bekandt ist/ zu mehrer ergetzligheit vnd besserm gebrauch mit vnterlegung Teutscher Texte auffs neue inn Druck gebracht*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1610. RISM A/I V 1036.

Haußmann, Valentin: *Die dritte Claß Der vierstimmigen Canzonetten Horatii Vecchii, welche zuvor von jme mit Italianischen Texten componiert/ vnd ietzo den jenigen/ welchen die Italianische sprache nicht bekandt ist/ zu mehrer ergetzligheit vnd besserm gebrauch mit vnterlegung Teutscher Texte auffs neue inn Druck gebracht*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1610. RISM A/I V 1037.

Hildebrand, Christian: *Ander Theil ausserlesener lieblicher Paduanen/ vnd auch so viel Galliarden/ mit fünff Stimmen/ auff allerley Instrumenten/ vnd insonderheit auff Fiolen zu gebrauchen. Hiebevor im Druck nie aussgangen. Jetzt aber allen der edlen Music Liebhabern (so den Text nicht brauchen) zu Nutz vnd frommen colligirt, vnd mit Verlegung an Tag gegeben*. Hamburg: Philipp von Ohr Erben 1609. RISM B/I 1609[30].

Hollander, Christian: *Newe Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein/ mit viern/ fünff/ sechs/ siben/ vnd acht stimmen/ wölche gantz lieblich zusingen/ vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen. [...] Mit sonderm fleiß zusamen getragen/ vnd in druck verfertiget*. Hrsg. von Johann Pühler. München: Adam Berg 1570. RISM A/I H 6322.

Il trionfo di Dori. Descritto da diversi, et posto in musica, à sei voci, da altretanti autori. Venedig: Angelo Gardano 1592. RISM B/I 1592[11].

Jeep, Johannes: *Schöne/ ausserlesene/ liebliche Tricinia, hiebevorn von Laurentio Medico in Wellscher Sprach außgangen/ jetzo aber zu mehrerm gebrauch/ mit lustigen Teutschen Texten ersetzet/ auch mit kurtzen Lateinischen Lemmatibus gezieret/ vnd in Druck verfertiget*. Nürnberg: Abraham Wagenmann 1610. RISM A/I J 508.

Jeep, Johannes: *Studentengärtleins Erster Theil/ Neuer/ lustiger/ Weltlicher Liedlein/ mit 3. 4. vnd 5. Stimmen/ welche nicht allein lieblich zu singen/ sondern auch auff allerhand Jnstrumenten zugebrauchen/ Allen der löblichen Music Kunst Liebhabern/ Besonders aber Den Edlen Studenten/ vnnd Züchtigen Jungfrauen/ zu sondern annemlichen Ehren vnd wolgefallen/ Componirt, mit fleiß übersehen/ vnd zum vierten mal in Druck verfertiget*. Nürnberg: Abraham Wagenmann [4]1613. RISM A/I J 509. [Die ersten drei Auflagen dieser Liedsammlung sind verloren.]

Jeep, Johannes: *Studentengärtleins Ander Theil/ Neuer/ lustiger/ Weltlicher Liedlein/ mit 4. vnd 5. Stimmen/ welche nicht allein lieblich zu singen/ sondern auch auff allerhand Jnstrumenten zugebrauchen/ Allen der löblichen Music Kunst Liebhabern/ Besonders aber Den Edlen Studenten/ vnd Züchtigen Jungfrauen/ zu sondern annemblichen Ehren vnd wolgefallen/ Componirt vnd in Druck verfertiget*. Nürnberg: Abraham Wagenmann 1614. RISM A/I J 513.

Kauffmann, Paul (Hrsg.): *Allerley Kurtzweilige Teutsche Liedlein/ mit dreyen Stimmen/ meistes theils nach art der Neapolitanen unnd Villanellen: Von vnterschiedlichen Autorn componirt/ vnd in Druck verfertigt*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1614. In RISM nicht verzeichnet.

Kindermann, Johann Erasmus: *Opitianischer Orpheus, Daß ist Musicalischer Ergetzligkeiten, erster Theil, Mitt 3. und 2. Stimmen neben dem General Bass, darzu noch 3 Violn in Rittornello, (so man will) können Musicirt werden*. Nürnberg: Wolfgang Endter 1642. RISM A/I K 549.

Kindermann, Johann Erasmus: *Opitianischer Orpheus, Daß ist Musicalischer Ergetzligkeiten, Ander Theil, Mit einer singenden Stimm, sampt einem Amorosischen Dialogo, mit zweyen, neben dem Basso Generali, für einen Organ-Theorb. oder Lautenisten accommodirt; Darzu noch drey Violen in Rittornello (so man will) können musicirt werden*. Nürnberg: Wolfgang Endter 1642. RISM A/I K 550.

Kindermann, Johann Erasmus: *Musicalische Friedens Seufftzer/ mit drey unnd vier Stimmen/ sampt dem General Bass, componirt*. Nürnberg: Wolfgang Endter 1642. RISM A/I K 553.

Kindermann, Johann Erasmus: *Musicalische Friedens-Freud/ Welche mit 1. und 2. singenden Stimmen/ beneben 3. Violen in Ritornello (so man will) kan Musicirt werden/ sambt dem General-Bass/ Componirt*. Nürnberg: Wolfgang Endter 1650. RISM A/I K 544.

Kittel, Caspar: *Arien und Kantaten Mit 1. 2. 3. vnd 4. Stimmen/ Sambt beygefügtem Basso Continuo. Jn die Musica vbersetzt. [...] Operetta prima*. Dresden: Gimel Bergens 1638. RISM A/I K 853.

Klingenstein, Bernhard (Hrsg.): *Rosetvm Marianvm. Vnser lieben Frawen Rosengertlein/ Von drey vnd dreyßig lieblichen schönen Rosen oder Lobgesangen Gott dem Almechtigen/ vnd dessen würdigsten Mutter vnd Junckfrawen Marie/ durch drey vnd dreyßig beriembte*

Musicos vnd Componisten/ mit sondern fleiß auff ein Subiectum mit fünff Stimmen Componirt, vnd letzlich zusammen getragen. Dillingen: Adam Meltzer 1604. RISM B/I 1604[7].

Knöfel, Johannes: *Newe Teutsche Liedlein mit fünff Stimmen. Welche den mehrern theil den brauch diser Welt beschreiben vnd anzeigen/ als nemlich/ von vntrew der Leute/ von vil zusagen vnd wenig halten/ von guten worten vnd falschem hertzen. Darunter auch andere fröliche zur Collation vnd freuden wol dienende Gesenglein eingemischt vnd gemenget. Welche alle also gemacht/ daß sie mit Menschlicher stimm/ vnd auff Instrumenten/ nach eines jeden gefallen können gebrauchet werden. Es folgt zuletzt auch ein gedicht/ Wie man der Welt kan recht thun nicht*. Nürnberg: Katharina Gerlach & Johann Bergs Erben 1581. RISM A/I K 992.

Körber, Georg (Hrsg.): *Vortzig schöne geistliche Gesenglein mit vier Stimmen der lieben Jugend zum besten inn druck verfertiget Durch Balthasarum Musculum Schulmeister zu Ziegenrück. Jetzt aber von neuem übersehn Corrigirt und mit etlichen gesenglein gemehrt*. Nürnberg: Alexander Philipp Dietrich 1597. RISM A/I K 1281; RISM B/I 1597[7].

Kugelmann, Hans: *Concentus novi, trium vocum, Ecclesiarum usui in Prussia precipue accomodati. [...] News Gesanng/ mit Dreyen stymmen/ Den Kirchen vnd Schülen zu nutz/ newlich in Preüssen*. Augsburg: Melchior Kriegstein 1540. RISM B/I 1540[8].

Langius, Gregor: *Newer Deudscher Lieder/ mit dreyen Stimmen/ welche nicht allein lieblich zu singen/ sondern auch auff allerley Instrumenten zu gebrauchen. Der Erste Theil. Jetzo newlich Componirt/ Corrigiret/ vnd inn Druck vorfertiget*. Breslau: Johann Scharffenberg 1584. RISM A/I 588.

Lasso, Orlando di: *Le premier livre de chansons à quatre parties auquel sont ving et sept chansons nouvelles [...] convenables tant a la voix comme aux instruments*. Antwerpen: Jacob Susato 1564. RISM A/I L 781.

Lasso, Orlando di: *Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen/ welche gantz lieblich zu singen/ vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen*. München: Adam Berg 1567. RISM A/I L 814.

Lasso, Orlando di: *Der ander Theil Teutscher Lieder/ mit fünff stimmen/ nit allein zum singen/ sonder auch allerhandt Instrumenten (wer deren genugsam bericht ist) wol vnd artlich zugebrauchen*. München: Adam Berg 1572. RISM A/I L 856.

Lasso, Orlando di: *Sex cantiones latinae quatuor, adiuncto dialogo octo vocum. Sechs Teutsche Lieder mit vier/ sampt einem Dialogo mit 8. stimmen. Six chansons Francoises nouvelles a quatre voix, avec un Dialogue a huict. Sei madrigali nuovi a quatro, con un Dialogo a otto voci. Summa diligentia compositae, correctae, & nunc primum in lucem aeditae*. München: Adam Berg 1573. RISM A/I L 860.

Lasso, Orlando di: *Der Dritte Theil Schöner/ Newer/ Teutscher Lieder/ mit fünff stimmen/ sampt einem zu end gesetzten Frantzösischen frölichen Liedlein/ welche nit allein lieblich zusingen/ sonder auch auff allerley Instrumenten zugebrauchen*. München: Adam Berg 1576. RISM A/I L 899.

Lasso, Orlando di: *Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni, a 4. 5. 6. & 8. Voci*. Antwerpen: Pierre Phalèse & Jean Bellère 1582. RISM A/I L 941.

Lechner, Leonhard: *Neue deutsche Lieder zu drey Stimmen. Nach art der Welschen Villanellen gantz kurtzweilig zu singen, Auch auff allerley Seytenspil zu gebrauchen*. Nürnberg: Katharina Gerlach & Johann Bergs Erben 1576. RISM A/I L 1288.

Lechner, Leonhard: *Der ander Theyl Neuer Teutscher Lieder zu drey Stimmen, Nach art der Welschen Villanellen gantz kurtzweilig zu singen, Auch auff allerley Seytenspil zu gebrauchen*. Nürnberg: Nicolaus Knorr 1577. RISM A/I L 1290.

Lechner, Leonhard: *Newe Teutsche Lieder/ mit Vier vnd Fünff Stimmen/ Welche gantz lieblich zusingen/ auch auff allerley Jnstrumenten zugebrauchen*. Nürnberg: Nikolaus Knorr 1577. RISM A/I L 1291.

Lechner, Leonhard: *Newe Teutsche Lieder/ Erstlich durch den Fürnemen vnd Berhümbten Jacobum Regnart/ Röm. Key. Mai. Musicum/ Componirt mit drey stimmen/ nach art der Welschen Villanellen. Jetzund aber (denen/ so zu solcher art lust vnd lieb/ zu dienst vnnd gefallen) mit fünff stimmen gesetzet. [...] Con alchuni madrigali in lingua Italiana*. Nürnberg: Katharina Gerlach & Johann Bergs Erben 1579. RISM A/I L 1293.

Lechner, Leonhard: *Harmoniae miscellae cantionvm sacrarvm, ab ex qvisitissimis aetatis nostrae mvsicis cvm qvinqve & sex vocibus [sic] concinnatae, pleraque omnes novae, necdum in Germania typis scriptae*. Nürnberg: Katharina Gerlach 1583. RISM B/I 1583[2].

Lechner, Leonhard: *Der erst vnd ander Theil Der Teutschen Villanellen [...] mit dreyen Stimmen/ zuvor vnterschiedlich jetzt aber mit des Authoris bewilligung zusammen gedruckt*. Nürnberg: Katharina Gerlach 1586. RISM A/I L 1299.

Lechner, Leonhard: *Neue lustige Teutsche Lieder/ nach art der Welschen Canzonen/ mit vier stimmen Componirt*. Nürnberg: Katharina Gerlach 1586. RISM A/I L 1301.

Lechner, Leonhard: *Neue Geistliche vnd Weltliche Teutsche Lieder/ mit fünff und vier stimmen*. Nürnberg: Katharina Gerlach 1589. RISM A/I L 1304.

Le Maistre, Matthaeus: *Geistliche vnd Weltliche Teutsche Geseng/ Mit vier vnd fünff Stimmen künstlich gesetzt vnd gemacht*. Wittenberg: Johann Schwertel 1566. RISM A/I L 1843.

Le Maistre, Matthaeus: *Schöne vnd auserlesene Deudsche vnd Lateinische Geistliche Gesenge/ Auff drey Stimmen [...] zu singen vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen*. Dresden: Matthaeus Le Maistre 1577. RISM A/I L 1845.

Liederbüchlein darinnen begriffen sind 262 allerhand schöne weltliche Lieder jetzund auffs newe gemehrt. Genannt *Frankfurter Liederbuch*. Frankfurt am Main: Nicolaus Basse 1578 (verschollen).

Lieder-Büchlein, Darinn begriffen sind Zweihundert und sechtzig Allerhand schöner weltlicher Lieder, Allen jungen Gesellen und züchtigen Jungfrawen zum newen Jahr, in Druck verfertiget. Genannt *Ambraser Liederbuch*. Frankfurt am Main: Martin Lechler für Sigmund Feyerabend 1582 (verschollen?). [Eine weitere Auflage von 1584 könnte unter der VD-16-Nr. ZV 29070 erhalten sein.]

Lindner, Friedrich: *Gemma mvsicalis: Selectissimas varii stili cantiones (vvlgo italis madrigali et napolitane dicvntvr) qvatvor, qvinqve, sex et plvrivm vocvm continens: Quae ex diversis praestantißimorum Musicorum libellis, in Italia excusis, decerptae, & in gratiam utriusque Musicae studiosorum, uni quasi corpori insertae & in lucem editae sunt, studio & opera Friderici Lindneri Lignicensis. Liber primvs*. Nürnberg: Katharina Gerlach 1588. RISM B/I 1588[21].

Lindner, Friedrich: *Liber secvndvs Gemmae mvsicalis: [...]*. Nürnberg: Katharina Gerlach 1589. RISM B/I 1589[8].

Lindner, Friedrich: *Tertivs Gemmae mvsicalis liber: [...]*. Nürnberg: Katharina Gerlach 1590. RISM B/I 1590[20].

Lyttich, Johannes (Hrsg.): *Musicalische Streitkräntzlein: Hiebevorm von den allerfürtrefflichsten vnnd berhümtesten Componisten/ in Welscher sprach/ pro certamine, mit sonderlichem fleiß/ vnd auffs künstlichst/ mit 6. Stimmen auffgesetzt/ vnd dannenhero Triumphi di Dori oder de Dorothea genennet. Den fürtrefflichsten Autoribus zu vnsterblichen Ehrn/ vnd sonderlich allen Ehrntugentsammen Teutschen Jungfrauen/ vnd derer Tugenden/ wie auch sonsten der Music Liebhabern/ zu günstigem gefallen/ mit lustigen Politischen Teutschen

Texten/ nach richtiger alphabetischer weiblicher Namen ordnung auffgesetzt/ vnd in Druck verfertiget. Nürnberg: Abraham Wagenmann für David Kauffmann 1612. RISM B/I 1612[13].

Magdeburgisch Klag-lied/ Von der elenden Zerstörung/ so den 10. Maij deß 1631. Jahrs mit jhr ist fürgangen. Leipzig: Gregor Ritzsch 1631. VD17 536364516.

Mancinus, Thomas: *Das Erste Buch Newer Lustiger/ vnd Höfflicher Weltlicher Lieder/ mit vier vnd fünff Stimmen*. Helmstedt: Jacob Lucius 1588. RISM A/I M 314.

Marenzio, Luca: *Il primo libro delle villanelle a tre voci*. Venedig: Giacomo Vincenti & Ricciardo Amadino 1584. RISM A/I M 587.

Marenzio, Luca: *Il secondo libro delle canzonette alla napolitana à tre voci*. Venedig: Giacomo Vincenti & Ricciardo Amadino 1585. RISM A/I M 594.

Marenzio, Luca: *Il terzo libro delle villanelle a tre voci*. Rom: Alessandro Gardano 1585. RISM A/I M 599.

Marenzio, Luca: *Il quarto libro delle villanelle a tre voci*. Venedig: Giacomo Vincenti 1587. RISM A/I M 604.

Medici, Lorenzo: *Il secondo libro delle canzoni a tre voci*. Venedig: Giacomo Vincenti 1604. RISM A/I M 1733.

Meiland, Jakob: *Cantiones sacrae quinque et sex vocum harmonicis numeris in gratiam musicorum compositae et iam primum in lucem editae*. Nürnberg: Ulrich Neuber & Johann vom Berg Erben 1564. RISM A/I M 2173.

Meiland, Jakob: *Newe außerlesene Teutsche Liedlin/ mit fünff vnd vier Stimmen/ so beide zusingen vnd auch auff allerley Instrumenten zugebrauchen gantz lieblich*. Nürnberg: Dietrich Gerlach 1569. RISM A/I M 2177.

Meiland, Jakob: *Sacrae aliquot cantiones latinae et germanicae, quinque et quatuor vocum, summa diligentia compositae, correctae, et iam primum in luvem editae*. Frankfurt am Main: Georg Rab & Sigismund Feyerabend 1575. RISM A/I M 2179.

Meiland, Jakob: *Neuwe außerlesene Teutsche Gesäng, mit vier und fünff stimmen, so gantz lieblich zu singen und auff allerley Instrument zu gebrauchen*. Frankfurt am Main: Georg Corvinus & Sigismund Feyerabend 1575. RISM A/I M 2180.

Meiland, Jakob: *Harmoniae sacrae quinque vocum selectae ac compositione divinae, novae prorsus editione*. Erfurt: Georg Baumann 1588. RISM A/I M 2182.

Meiland, Jakob: *Cygneae cantiones latinae et germanicae [...] quinque et quatuor vocibus, in illustrissima aula Cellensi, paulo ante obitum summa diligentia ab ipsomet compositae: nunc primum in lucem editae opera et studio, Eberhardi Schelii Dannenbergii*. Wittenberg: Johann Franck für Matthäus Welack 1590. RISM A/I M 2183.

Metzger, Ambrosius: *Venusblümlein Erster Theil. Neuer/ Lustiger/ Weltlicher Liedlein/ mit vier Stimmen/ welche nicht allein lieblich zusingen sondern auch auff allerhand Instrumentis artlich zu gebrauchen: meistes theils auff sonderbare Nomina gericht/ vnd mit schönen lateinischen lemmatibus gezieret*. Nürnberg: Georg Leopold Fuhrmann 1611. RISM A/I M 2471.

Metzger, Ambrosius: *Venusblümlein Anderer Theil/ Neuer/ Lustiger/ Weltlicher Liedlein/ mit fünff Stimmen/ welche nicht allein lieblich zu singen/ sondern auch auff aller hand Instrumentis artlich zu gebrauchen/ zum theil auff sonderbare Nomina vnd Acrostichidas gericht/ auch mit schönen lateinischen lemmatis geziert*. Nürnberg: Georg Leopold Fuhrmann 1612. RISM A/I M 2472.

Morley, Thomas: *Canzonets, or Little Short Songs to Three Voyces*. London: Thomas Este 1593. RISM A/I M 3691.

Morley, Thomas: *Madrigalls to foure voyces*. London: Thomas Este 1594. RISM A/I M 3695.

Morley, Thomas: *The first booke of Balletts to five voyces*. London: Thomas Este 1595, RISM A/I M 3697.

Morley, Thomas: *Il primo libro delle Ballette a cinque voci*. London: Thomas Este 1595, RISM A/I M 3698.

Morley, Thomas: *The first booke of Canzonets to two voyces*. London: Thomas Este 1595. RISM A/I M 3701.

Morley, Thomas: *Canzonets, or little short aers to five and sixe voices*. London: Peter Short 1597. RISM A/I M 3710.

Morley, Thomas: *Canzonets or Little Short Songs to Foure Voyces: Celected out of the best and approved Italian Authors*. London: Peter Short 1597. RISM B/I 1597[23].

Morley, Thomas: *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, set downe in forme of a dialogue: Deuided into three partes*. London: Peter Short 1597. RISM B VI[2] 598.

Morley, Thomas: *Madrigals to Five Voyces: Celected out of the best Approved Italian Authors*. London: Thomas Este 1598. RISM B/I 1598[15].

Morley, Thomas: *The First Booke of Consort Lessons, made by diuers exquisite Authors, for six Instruments to play together, the Treble Lute, the Bandora, the Cittern, the Base-Violl, the Flute & Treble-Violl*. London: William Barley 1599. In RISM nicht verzeichnet. [Die zweite Auflage (1611), „now newly corrected and inlarged“, ist als RISM B 1611[21] erhalten.]

Morley, Thomas (Hrsg.): *Madrigales. The Triumphes of Oriana, to 5. and 6. voices: composed by diuers feuerall [sic] aucthors*. London: Thomas Este 1601. RISM B/I 1601[16].

Musculus, Balthasar (Hrsg.): *Ausserlesene, Anmutige, schöne mit trostreichen, geistlichen Texten gestellte und colligirte Gesänglein von neuem übersehen und gebessert: darbey auch etliche liebliche und künstliche Horatii Vecci, Regnardi, Orlandi, Meilandi, Riccii, Hasleri, Vulpii, Haussmanni, Widmanni, und anderer auff 4. 5. und 6. Stimmen componirte Gesäng*. Nürnberg: Simon Halbmayer 1622. RISM A/I W 1041; RISM B/I 1622[15]. [Diese Ausgabe stammt von Erasmus Widmann, vgl. auch dort.]

Musicalischer Zeitvertreiber/ das ist/ Allerley seltzame lecherliche Vapores vnd Humores, ehrliche Collation vnd Schlafftruncksbossen/ Quodlibet, Judenschul vnd andere kurtzweilige Liedlein/ dergleichen zuvorn nie also in einen Model zusammen gegossen worden: von mehrerley fürtrefflichen Musicis mit 4. 5. 6. 7. vnd 8. stimmen componirt: vnd durch einen der Music Liebhabern an tag gegeben. Nürnberg: Paul Kauffmann 1609. RISM B/I 1609[28].

Myller, Andreas: *Newe Teutsche Canzonetten mit dreyen Stimmen/ von den fürtrefflichsten Italianischen Componisten auff ihre Sprach componiret/ vnd hiebevor in Italia zusammen getruckt. An jetzo aber mit vnser Sprach den Teutschen Musicis, Instrumentisten/ vnd andern der Music Liebhabern zu Gefallen unterlegt*. Frankfurt am Main: Wolfgang Richter für Nikolaus Stein 1608. RISM A/I M 8249 und RISM B/I 1608[22].

Nauwach, Johann: *Erster Theil Teütscher Villanellen mit 1. 2. vnd 3. Stimmen auf die Tiorba, Laute, Clavicymbel, vnd andere Jnstrumenta gerichtet. Dresden 1627*. Freiberg: Georg Hoffmann für A. John 1627. RISM A/I N 282.

Neander, Petrus: *Vier vnd Zwantzig Außerlesene vierstimmige Canzonetten Horatii Vecchii, so hiebevor/ vnter andern/ von ihme mit Italianischen Texten componirt/ vnnd jetzo zum bessern vnd nützlichern Brauch in Kirchen an statt deß Benedicamus, auch sonderlicher Vbung der Jugendt in Schulen/ mit schönen geistlichen Sprüchen/ meistentheils auß den Psalmen Davids genommen/ gezieret nach Art vnnd Weise der Welschen Reime vntergelegt/ vnd in Druck verfertiget*. Gera: Martin Spiessens Erben 1614. RISM A/I N 1038.

Neander, Petrus: *Ander Theil Außerlesener Canzonetten Horatii Vecchii, zu besserm Brauch und Vbung der studierenden Jugend/ mit schönen Psalmen Davids nach Art vnd weise der Italianischen Verse vnd Reime vntergelegt vnd in Druck gegeben*. Gera: Johann Spiess 1620. RISM A/I N 1039.

Nesenus, Johannes: *Lieb gärtlein/ Darinnen etzliche Teutsche/ Liebliche/ vnd höfliche Liedlein zu finden/ welche nach art der Welschen villanellen/ in vier Stimmen/ (beneben einem Baurliedlein mit 5. vnd einem andern vfzuge mit 8. Stimmen) artlich/ auch nach allerley Jnstrument/ gesetzet*. Mühlhausen: Andreas Hantzsch 1598. RISM A/I N 417.

New Bohemische Venus. Gesangsweiß gestelt. Jm Thon Venus du und dein Kind. o.O. 1621. VD17 1:692073B.

Oeglin, Erhardt: *Aus sonderer künstlicher art/ vnd mit höchstem fleiss seind diß gesangkbüecher mit Tenor Discant Baß vnd Alt Corrigiert worden*. Augsburg: Erhardt Oeglin, 1512. RISM B/I 1512[1].

Oeglin, Erhardt: *[Achtundsechzig Lieder]*. [Augsburg]: [Erhardt Oeglin] [ca. 1512–1513]. RISM B/I [ca. 1513][3].

Ott, Hans (Hrsg.): *Der erst teil. Hundert vnd ainundzwein/tzig newe Lieder/ von berümbtenn dieser kunst gesetzt/ lustig zu singen/ vnd auff allerley Instrument dienstlich/ vormals dergleichen im Truck nye außgangen*. Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1534. RISM B/I 1534[17].

Ott, Hans: *Hundert vnd fünfftzehen guter newer Liedlein/ mit vier/ fünff/ sechs Stimmen/ vor nie im truck auszgangen/ Deutsch/ Frantzösisch/ Welsch vnd Lateinisch/ lustig zu singen/ vnd auff die Instrument dienstlich/ von den berhümbtesten diser Kunst gemacht*. Nürnberg: Hans Ott 1544. RISM B/I 1544[20].

Pecci, Tommaso/Tantucci, Mariano: *Canzette [sic] a tre voce*. Venedig: Giacomo Vincenti 1599. RISM A/I P 1102 bzw. RISM B/I 1599[11]. [Die beiden nachfolgenden Auflagen von 1603 und 1604 (RISM A/I P 1103 und 1104 bzw. RISM B/I 1603[8] und 1604[13a]) nennen im Titel „L'invaghito“ und „L'Affettuoso“ als Komponisten. Es handelt sich um Tommaso Pecci (1576–1604) und Mariano Tantucci (um 1600).]

Petreius, Johannes: *Trium vocum cantiones centum, a praestantissimis diversarum nationum ac linguarum Musicis compositæ*. Nürnberg: Johannes Petreius 1541. RISM B/I 1541[2].

Peuerl, Paul: *Weltspiegel/ Das ist: Neue teutsche Gesänger [sic]/ von Freud vnd Leid/ Glück vnnd Tück/ dieser Welt/ sampt zweyen Canzonen, welche nit allein zu singen/ sondern auff mancherley Instrumenten lustig zu gebrauchen/ mit 5. Stimmen Componirt vnd in Druck verfertiget*. Nürnberg: Abraham Wagenmann 1613. RISM A/I P 1667.

Pinello de Ghirardi, Giovanni Battista: *Primo Libro dele Neapolitane, a cinque voci, novamente composte, et tradote nela lingua Alamana, con le medesme sententie & melodia Musicale, per comodo del' vna & l' altra lingua si come nel' altro exemplar apare stampati tuti doi insieme, cosa comoda, & deleteuole, inuenta & composta*. Dresden: Matthias Stöckel 1584. In RISM nicht verzeichnet.

Pinello de Ghirardi, Giovanni Battista: *Nawe Kurtzweilige/ Deutsche Lieder/ mit fünff stimmen/ aus welscher Sprach verdeutschet/ welche nach Neapolitanischer Art/ gantz lieblich zu singen/ vnd auff allerey Instrument zugebrauchen/ Für die/ so der Welschen Sprach nicht kündig/ vnd das sie beyde/ Welsch (welche auch nun gedruckt) vnd Deutsch bey einander können gehabt vnd gebraucht werden*. Dresden: Matthes Stöckel 1584. RISM A/I P 2389.

Poetisch-Musicalisches Lust Wäldlein das ist Arien oder Melodeyen Etlicher theils Geistlicher/ theils Weltlicher/ zur Andacht/ guten Sitten/ keuscher Liebe und Ehren-Lust dienender Lieder. In ein Positiv/ Clavicimbel/ Theorbe oder anders vollstimmiges Instrument zu

singen gesetzt. Königsberg: Heinrich Albert 1648. RISM A/I A 640. [Bei dieser Liedsammlung handelt es sich um einen Raubdruck mit Liedern Heinrich Alberts.]

Praetorius, Michael: *Musae Sioniae [...] Deutscher Geistlicher in Kirchen und Häusern Gebreuchlicher Lieder und Psalmen, auff die gemeinen und andere Melodeyen, wie die an unterschiedenen Orten und Ländern in Kirchen und Häusern gesungen werden (und noch zu den vorhergehenden VI. und VII. Theiln gehörig), mit 4. Stimmen, in Contra puncto simplici Nota contra Notam, (darunter 21. an der Zahl anderer Componisten) gesetzet. Achter Theil*. Wolfenbüttel: Michael Praetorius 1610. RISM A/I P 5357; RISM B/I 1610[12].

Praetorius, Michael: *Syntagmatis Musici Michaelis Pratoriis C. Tomus Tertius. Darinnen 1. Die Bedeutung/ wie auch Antheil- vnnd Beschreibung fast aller Nahmen/ der Italianischen/ Französischen/ Englischen vnd jetziger zeit in Teutschland gebräuchlichen Gesänge: Alß/ Concerten/ Moteten/ Madrigalien/ Canzonen/ etc. 2. Was im singen/ bey den Noten vnd Tactu, Modis vnd Transpositione, Partibus seu Vocibus vnd vnterschiedenen Choris, Auch bey den Unisonis vnnd Octavis zu observiren; 3. Wie die Italianische vnd andere Termini Musici, als: Ripieno; Ritornello, forte, pian: presto, lento: Capella, Palchetto, vnd viele andere mehr/ zu verstehen vnd zu gebrauchen: Die Instrumenta Musicalia zu vnterscheiden/ Ab zutheilen/ vnd füglich zu nennen: Den General-Bass zu gebrauchen: Ein Concert mit Instrument- vnd Menschen Stimmen auff vnterschiedliche Choros gar leichtlich anzuordnen: Vnd junge Knaben in Schulen an die jetzige Italianische Art vnd Manier im singen zu gewehnen seyn. Sampt angehengtem außführlichem Register*. Wolfenbüttel: Elias Holwein 1619. VD17 23:627399A.

Primvs liber svavissimas praestantissimorum nostrae aetatis artificium Italianorum cantilenas 4. 5. 6. & 8. vocum continens, quae partim Latinis, partim Germanicis, sacris ac pijs textibus ornatae, & nusquam hactenus in Germania excusae sunt./ Das erste Theil. Die lieblichsten Wälschen Gesenge, mit 4. 5. 6. vnd 8. stimmen, welche aus den Vortrefflichsten Meistern dieser zeit gezogen, Vnd mit Christlichen Lateinischen vnd Teutzschen Texten gezieret, Auch bisher in Teutzschen Landen nie gedruckt worden. Erfurt: Georg Baumann 1587. RISM B/I 1587[14].

Pühler, Johann: *Orlandi di Lasso, Etliche außerleßne/ kurtze/ gute geistliche vnd weltliche Liedlein mit 4. Stimmen/ so zuuor in Frantzösischer Sprach außgangen/ jetzund aber allen Teutschen Liebhabern der Edlen Music zu günstigem gefallen mit Teutschen Texten/ souil (one verenderung der Harmonien) jmmer möglich gewest/ vnd mit des Herrn Authoris bewilligung/ in truck gegeben*. München: Adam Berg 1582. RISM A/I L 945.

Ratz, Abraham: *Threni amorvm. Der erste Theil Lustiger weltlicher lieder mit fünff stimmen/ Von dem hochberümbten Jacobo Regnarto &c. hiebevohrn in Wällischer sprachen gesatzt: Nun aber mit andern lieblichen Teutschen (ohn einige verenderung der composition) darunter applicierten Texten also gemacht/ das sie in guten Gesellschafften/ nicht allein auff allerley Instrumenten/ sondern auch mit menschlicher stimm gar zierlich vnd ahnmütig zugebrauchen*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1595. RISM A/I R 741.

Ratz, Abraham: *Threni amorvm. Der ander Theil Lustiger weltlicher lieder mit fünff stimmen/ Von dem hochberümbten Jacobo Regnarto &c. hiebevohrn in Wällischer sprachen gesatzt: Nun aber mit andern lieblichen Teutschen (ohn einige verenderung der composition) darunter applicierten Texten also gemacht/ das sie in guten Gesellschafften/ nicht allein auff allerley Instrumenten/ sondern auch mit menschlicher stimm gar zierlich vnd ahnmütig zugebrauchen*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1595. RISM A/I R 754.

Regnart, Jacob: *Il primo libro delle canzone italiane a cinque voci*. Wien: Johann Mair 1574. RISM A/I R 738.

Regnart, Jacob: *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen*. Nürnberg: Dietrich Gerlach 1574. RISM A/I R 742.

Regnart, Jacob: *Der ander Theyl Schöner Kurtzweiliger teutscher Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen*. Nürnberg: Katharina Gerlach & Johann Bergs Erben 1577. RISM A/I R 746.

Regnart, Jacob: *Der dritte Theil Schöner Kurtzweiliger Teutscher Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen*. Nürnberg: Katharina Gerlach & Johann Bergs Erben 1579. RISM A/I R 749.

Regnart, Jacob: *Il secundo libro delle canzone italiane a cinque voci*. Nürnberg: Katharina Gerlach & Johann Bergs Erben 1581. RISM A/I R 753.

Regnart, Jacob: *Teutsche Lieder/ mit dreyen stimmen/ nach art der Neapolitanen oder Wellschen Villanellen: Zuuor vnderschidlich in drey Theil außgangen/ an jetzt aber auß vrsachen/ vnnd mit bewilligung des Authorn in ein Opus zusamen druckt*. München: Adam Berg 1583. RISM A/I R 755.

Reiner, Jacob: *Schöne newe Teutsche Lieder/ mit vier vnd fünff Stimmen/ sambt zwayen zu end Lateinischen Liedlein/ welche nit allein lieblich zu singen/ sonder auch auff allerley Instrumenten zugebrauchen*. München: Adam Berg 1581. RISM A/I R 1081.

Rhau, Georg: *Tricinia. tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum, latina, germanica, Brabantica & Gallica, ante hac typis nunq excusa, Obseruato in disponendo Tonorum ordine, quo vtentibus sint accommodatiora*. Wittenberg: Georg Rhau 1542. RISM B/I 1542^{8}.

Rinckart, Martin (Hrsg.): *Triumphi De Dorothea, non illâ Italico- Prophanâ; sed Angelico-coelesti & immortali, id est: Musica, sive Laus Musicae; A Praestantißimis Musicorum Italicorum Coryphaeis, Olim, Quasi Aliud Agentibus; Subnomine Dorotheae cujusdam, 6. vocibus, decantata. Das ist: Geistliches/ Musicalisches Triumph-Cräntzlein/ Von der hochedlen/ vnd recht Englischen Dorothea oder grossen Gottes Gabe; der Fraw Musica; […] Aus dem/ der aller vortrefflichsten Italiänischen Componisten, Certamine Musico, Triomphi de Dori entlehnet: Vnd Gott/ vnd der Kunst zu Ehren: so wol als allen Geistfrewdigen Musicanten vnd Music-Liebhabern zum liberali Exercitio, lust vnd ergetzung auff solche art vnd weise mit gantz newem Deutschen geistlichen Texten exorniret*. Leipzig: Lorenz Köber für Bartholomäus Voigt 1619. RISM B/I 1619^{16}.

Rivander, Paul: *Prati Musici. Ander Theil/ Darinnen Newe Weltliche Gesäng/ von 3. 4. 5. vnd 8. Stimmen/ mit lustigen/ auch anmuthigen Amorosischen Texten/ gantz wol zu singen: Benebens etlichen Paduanen, Intraden, Currenten vnd Täntzen/ nach allerhandt Jnstrumenten/ Sonderlich aber auff Violen zugebrauchen. Componiret vnd in Druck verfertiget*. Ansbach: Paul Böhm 1613. RISM A/I R 1767. [Ein erster Teil ist nicht erhalten.]

Rivander, Paul: *Studenten Frewd, darinnen newe weltliche Gesänge von 3. 4. 5. und 8 Stimmen, mit lustigen Amorosischen Texten, beneben etlichen Paduanen, Intraden, Courranten und Täntzen componirt*. Nürnberg: Simon Halbmeyer 1621. In RISM nicht verzeichnet; verloren.

Rosthius, Nicolaus: *Fröliche neue Teutsche Gesäng/ so zum theil Geistlich zum theil auch sonst kurtzweilig mit vier, fünff vnd sechß Stimmen*. Frankfurt am Main: Johann Spieß für Christoph Rab 1583. RISM A/I R 2772.

Rosthius, Nicolaus: *XXX. Newer lieblicher Galliardt: mit schönen lustigen Texten/ so Bey allerhandt Ehrlichen Gesellschafften/ Gastereyen vnd anderm Wohlleben zur Frewde gantz bequem/ Zuuor dergleichen nie in Druck ausgangen: Jetzo aber allen der Music liebhabern zu dienst vnd ergetzligkeit mit Vier Stimmen componirt vnd publicirt. Der Erste Theil*. Erfurt: Georg Baumann 1593. RISM A/I R 2773.

Rosthius, Nicolaus: *Der Ander Theil Newer Lieblicher Galliardt: Mit schönen lustigen Texten/ so Bey allerhandt Ehrlichen Geselschafften Gastereyen/ vnd andern Wolleben/ zur Frewde gantz bequem/ Neben zu letzt angehengtem frischen Jägerliedlein/ Zuuor dergleichen nie in Druck ausgangen: Jetzo aber allen der Music liebhabern zu dienst vnd ergetzligkeit/ mit Vier Stimmen Componirt vnd publicirt*. Erfurt: Georg Baumann 1594. RISM A/I R 2773.

Salminger, Sigmund (Hrsg.): *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones, ultra centum vario idiomate vocum, tam multiplicium quam paucar. Fugae quoque, ut vocantur. Besonder ausserlessner kunstlicher lustiger Gesanng, mancherlay Sprachen [...] von acht Stymmen an bis auf zwo*. Augsburg: Melchior Kriegstein 1540. RISM B/1 1540[7].

Sayve, Lambert de: *Teutsche Liedlein mit Vier Stimmen componiret*. Wien: Leonhard Formica 1602. RISM A/I S 1124.

Scandello, Antonio: *El primo libro de le canzoni napoletane a IIII. voci*. Nürnberg: Ulrich Neuber & Dietrich Gerlach 1566. RISM A/I S 1146.

Scandello, Antonio: *Newe Teutsche Liedlein mit Vier vnd Fünff Stimmen/ welche gantz lieblich zu singen vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen*. Nürnberg: Dietrich Gerlach 1568. RISM A/I S 1149.

Scandello, Antonio: *Nawe vnd lustige Weltliche Deudsche Liedlein/ mit Vier/ Fünff vnd Sechs Stimmen/ auff allerley Instrumenten zugebrauchen/ vnd lieblich zu singen*. Dresden: Matthes Stöckel & Gimel Bergen 1570. RISM A/I S 1151.

Schein, Johann Hermann: *Musica boscareccia. Wald-Liederlein, Auff Italian-Villanel-lische Invention. Beydes für sich allein mit lebendiger Stim oder in ein Clavicimbel, Spinet, Tiorba, Lauten, Wie auch auff Musicalischen Instrumenten anmuthig vnd lieblich zu spielen*. Leipzig: Johann Hermann Schein 1621. RISM A/I S 1379.

Schein, Johann Hermann: *Diletti Pastorali, Hirten Lust/ Von 5. Stimmen/ zusampt dem Basso Continouo, Auff Madrigal-manier Componirt*. Leipzig: Friedrich Lanckisch für Johann Hermann Schein 1624. RISM A/I S 1387.

Schein, Johann Hermann: *Ander Teil Der Musica boscareccia. Oder Wald-Liederlein/ Beydes für sich allein mit lebendiger Stim oder in ein Clavicimbel, Spinet, Tiorba, Lauten, Wie auch auff Musicalischen Instrumenten anmuthig vnd lieblich zu spielen*. Leipzig: Friedrich Lanckisch für Johann Hermann Schein 1626. RISM A/I S 1389.

Schein, Johann Hermann: *Studenten-Schmauß/ à 5. Einer löblichen Compagni de la Vino-biera, Praesentirt*. [Leipzig]: Johann Hermann Schein 1626. RISM A/I S 1395.

Schein, Johann Hermann: *Cantional oder Gesangbuch Augspurger Confession*. Leipzig: Johann Hermann Schein 1627. RISM A/I S 1397.

Schein, Johann Hermann: *Dritter Theil Der Musica boscareccia. Oder Wald-Liederlein/ Auff Italian-Villanellische Invention Beydes für sich allein mit lebendiger Stimm/ oder in ein Clavicimbel, Spinet, Tiorba, Lauten, Wie auch auff Musicalischen Instrumenten anmüthig vnd lieblich zu spielen*. Leipzig: Johann Hermann Schein 1628. RISM A/I S 1399.

Schmeltzl, Wolfgang: *Guter/ seltzamer/ vnd künstreicher teutscher Gesang/ sonderlich ettliche Künstliche Quodlibet/ Schlacht/ vnd dergleichen/ mit vier oder fünff stimmen/ biß her/ im truck nicht gesehen*. Nürnberg: Johannes Petreius 1544. RISM B/I 1544[19].

Schöffer, Peter d. J.: *[Lieder für 3–4 Stimmen]*. Mainz: Peter Schöffer der Jüngere 1513. RISM B/I 1513[2].

Schöffer, Peter d. J.: *[Sechsunddreißig Lieder]*. Mainz: Peter Schöffer der Jüngere 1517. RISM B/I [ca. 1515][3].

Schöffer, Peter d. J./Apiarius, Matthias: *Fünff vnd sechzig teütscher Lieder/ vormals imm truck nie vßgangen*. Straßburg: Peter Schöffer & Matthias Apiarius ca. 1536–1537. RISM B/I [1536[8]].

Schütz, Heinrich: *Psalmen Davids/ Hiebevorn in Teutzsche Reimen gebracht/ durch D. Cornelium Beckern/ Vnd an jetzo Mit Einhundert vnd Drey eigenen Melodeyen/ darunter Zwey vnd Neuntzig Newe/ vnd Eylff Alte/ Nach gemeiner Contrapuncts art in 4. Stimmen gestellet*. Freiberg: Georg Hoffmann 1628. RISM A/I S 2282.

Schultz, Johannes: *Musicalischer Lüstgarte [sic] Darinnen Neun vnnd Funfftzig Schone Newe/ Moteten/ Madrigalien/ Fugen/ Phantasien/ Cantzonen, Paduanen, Intraden, Galliard, Passametz, Täntze/ etc. Mit Lateinischen vnd Teutschen/ Geist- vnd Weltlichen schönen Texten/ so woll auff allen Musicalischen Jnstrumenten/ Alß Menschlicher Stimme Artig vnd lieblich zu Musiciren. Mit 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Stimmen/ componiret*. Lüneburg: Andreas Michaelsen für Johannes Schultz 1622. RISM A/I S 2329.

Selle, Thomas: *Deliciæ Pastorum Arcadiae, H. E. Arcadische Hirten-Frewd/ darinnen Zehn newe Weltliche mit lustigen Amoreusischen Textlein gezierte Pastorellen begriffen/ à 3. Vocibus Nach jetziger Jnvention Componiret*. Hamburg: Michael Hering 1624. RISM A/I S 2746.

Selle, Thomas: *Amorum Musicalium Thomae Sellii Cervicca-Saxonis Decas I. h. e. Newer weltlicher amorosischer Liedlein/ welche so wol von allerhand Vocalisten als Instrumentisten mit dreyen Stimmen cum & sine Corpore füglich vnd lieblich können musiciret werden. Erster Theil*. Hamburg: Jakob Rebenlein 1635. RISM A/I S 2756. [Ein zweiter Teil ist nicht erschienen.]

Selle, Thomas: *Mono-phonetica. h. e. Allerhand lustige vnd anmutige Frewden-Liedlein mit nur einer Vocal Stimme zum Basso Continuo in eine Theorb; Laute; Clavicimbel; Regal &c. lieblich zu singen gesetzt*. Hamburg: Jakob Rebenlein für Thomas Selle 1636. RISM A/I S 2757.

Simpson, Thomas: *Opus Newer Paduanen, Galliarden, Intraden, Canzonen, Ricercaren, Fantasien, Balleten, Allmanden, Couranten, Volten unnd Passamezen, auff allerhandt Instrumenten lieblich zugebrauchen. Mit 5. Stimmen gesetzt*. Hamburg: Michael Hering für Heinrich Carstens 1617. RISM A/I S 3497.

Staden, Johann: *Venus Kräntzlein. Newer Musicalischer Gesäng vnd Lieder/ So wol auch etliche (ohne Text) Galliarden/ Couranten/ Auffzüg vnd Pavanen/ welche von den Jnstrumental Musicis mögen gebraucht werden. Mit 4. vnd 5. Stimmen/ Componirt vnd in Druck verfertigt*. Jena: Christoph Lippold für David Kauffmann 1610. RISM A/I S 4227.

Steffens, Johann: *Newe Teutsche Weltliche Madrigalia vnd Balletten So wol mit lebendigen Stimmen/ als auff allerhandt Musicalischen Instrumenten vnd Seytenspielen gantz lieblich zu gebrauchen/ mit fünff Stimmen Componirt vnd gesetzet*. Hamburg: Heinrich Carstens für Michael Hering 1619. RISM A/I S 5751.

Steuccius, Heinrich: *Amorum ac Lepôrum PARS I. Darinnen Newe/ Schöne/ Lustige/ Deudsche/ Weltliche Lieder/ mit artigen/ hübschen/ vnd höfflichen Texten geziret/ zubefinden/ Welche nicht allein mit Menschlicher stim fast anmütig/ sondern auch auff allerley Jnstrumenten gantz lieblich zugebrauchen/ Mit fünff Stimmen gesetzet/ vnd itzo in Druck verfertiget. Am ende seind 2. Intraden, mit 5. stimmen/ ein Galliard mit 6., vnd dann 3.Intraden mit 6. stimmen hinzu gesetzet*. Wittenberg: Zacharias Lehmann für Zacharias Schürer 1602. RISM A/I S 6025.

Steuccius, Heinrich: *Amorum ac Lepôrum PARS II. Darinnen Noch mehr newe Deudsche Weltliche Lieder/ nach der art/ wie die vorigen mit 5. stimmen newlich außgegangen/ zubefinden/ mit Menschlicher stim vnd Jnstrumenten lieblich zugebrauchen/ Auff schöne

Kurtzweilige texte mit 4. stimmen gesetzt/ vnd in Druck verordnet. Wittenberg: Zacharias Lehmann für Zacharias Schürer 1602. RISM A/I S 6026.

Steuccius, Heinrich: *Amorum PARS III. Noch mehr Newe Deudsche Weltliche Canzonetten/ mit Menschlicher Stim vnd Jnstrumenten Lieblich zugebrauchen. Mit 4. vnd 5. Stimmen Componirt/ vnnd in Druck verfertiget. Am ende seind 2. Intraden vnd 1. Phantasia mit 5., eine Pavana mit 6., vnd dann eine Tisch Intrada mit 8. Stimmen hinzugesetzt*. Wittenberg: Zacharias Lehmann für Zacharias Schürer 1602. RISM A/I S 6027.

Striccius, Wolfgang: *Der erste Teil Neuer teutscher Gesänge zu fünff vnd vier Stimmen componirt*. Ülzen: Michael Kröner 1593. RISM A/I S 6942.

Utendal, Alexander: *Fröliche newe Teutsche vnnd Frantzösische Lieder/ lieblich zu singen/ auch auff allerley Instrumenten zugebrauchen/ nach sonderer art der Music Componirt/ mit vier/ fünff/ vnd mehr stimmen*. Nürnberg: Dietrich Gerlach 1574. RISM A/I U 123.

Vecchi, Orazio: *Canzonette di Oratio Vecchi da Modona. Libro primo a quattro voci*. Venedig: Angelo Gardano 1580. RISM A/I V 1010.

Vecchi, Orazio: *Canzonette. libro secondo a quattro voci*. Venedig: Angelo Gardano 1580. RISM A/I V 1017.

Vecchi, Orazio: *Canzonette. libro terzo a quattro voci*. Venedig: Angelo Gardano 1585. RISM A/I V 1022.

Vecchi, Orazio: *Canzonette. libro quarto a quattro voci*. Venedig: Angelo Gardano 1590. RISM A/I V 1027.

Vecchi, Orazio: *Canzonette A Quattro voci. Le quali per avanti sono in Venezia spartatamente ite in luce, et ora per piu comodita raccolte insieme*. Nürnberg: Dietrich Gerlach 1593. RISM A/I V 1029.

Vecchi, Orazio/Capi Lupi, Gemignano: *Canzonette a tre voci di Horatio Vecchi. Et di Gemignano Capi Lupi*. Venedig: Angelo Gardano 1597. RISM A/I V 1032.

Vecchi, Orazio/Capi Lupi, Gemignano: *Canzonette à tre voci di Horatio Vecchi, Et di Gemignano Capi Lupi Da Modona*. Nürnberg: Paul Kauffmann 1597. RISM A/I V 1033.

Vecchi, Orazio: *Selva di varia ricreatione [...] nella quale si contengono varij soggetti, a 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8, a 9 & a 10 voci, cioè madrigali, capricci, balli, arie, justiniane, canzonette, fantasie, serenate, dialoghi, un lotto amoroso, con una battaglia a diece nel fine, & accomodatovi la intavolatura di liuto alle arie, ai balli, & alle canzonette*. Venedig: Angelo Gardano 1590. RISM A/I V 1044.

Veer schöne nie Christlike Leder. Lübeck 1580. VD16 V 457.

Vento, Ivo de: *Newe Teutsche Liedlein/ mit Fünff stimmen/ welche gantz lieblich zu singen/ vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen*. München: Adam Berg 1569. RISM A/I V 1119.

Vento, Ivo de: *Newe Teutsche Lieder/ mit viern/ fünff/ vnd sechs stimmen/ wölche gantz lieblich zusingen/ vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen*. München: Adam Berg 1570. RISM A/I V 1122.

Vento, Ivo de: *Newe Teutsche Lieder Mit vier stimmen/ sampt zwayen Dialogen/ deren ainer mit achten/ der ander mit sibnen/ gantz lieblich zu singen/ vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen*. München: Adam Berg 1571. RISM A/I V 1123.

Vento, Ivo de: *Schöne/ außerlesene/ newe Teutsche Lieder/ mit 4. stimmen/ wölche nit allein lieblich zu singen/ sonder auch auff allerley Instrumenten zugebrauchen seind*. München: Adam Berg 1572. RISM A/I V 1125.

Vento, Ivo de: *Newe Teutsche Lieder Mit dreyen stimmen/ wölche lieblich zu singen/ vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen*. München: Adam Berg 1572. RISM A/I V 1126.

Vento, Ivo de: *Teutsche Lieder mit fünff stimmen/ sampt einem Dialogo mit achten/ nit allein lieblich zu singen/ sonder auch allerhand Instrumenten wol vnd artlich zugebrauchen*. München: Adam Berg 1573. RISM A/I V 1130.

Vento, Ivo de: *Quinque motetæ, duo madrigalia, gallicæ cantiones duæ, et quatuor germanicæ: quarum prior moteta novem, posteriores duæ Germanicæ Cantiones octo, reliquot verò omnes quinque sunt vocum*. München: Adam Berg 1575. RISM A/I V 1118.

Venus-Gärtlein: Oder Viel Schöne, außerlesene Weltliche Lieder, allen züchtigen Jungfrawen vnd Jungen-Gesellen zu Ehren, vnd durch Vermehrung etlicher newer Lieder zum andernmahl in Druck verfertigt. Hamburg: Georg Pape ^{2}1659. VD17 1:670125Z.

Vintz, Georg: *Intraden, Couranten, Galliarden, Balletten, Alamanden, und etliche Täntze auff Polnische Arth. Allen Liebhabern der Edlen Music Kunst mit vier und fünff Stimmen nebenst den Basso Continuo componiret*. [Erfurt:] Johann Birckner für Friedrich Melchior Dedekind 1630. RISM A/I V 1691.

Voigtländer, Gabriel: *Erster Theil Allerhand Oden vnnd Lieder/ welche auff allerley/ als Italianische/ Frantzösische/ Englische/ vnd anderer Teutschen guten Componisten/ Melodien vnd Arien gerichtet/ Hohen vnd Nieder Stands Persohnen zu sonderlicher Ergetzligkeit/ in vornehmen Conviviis vnd Zusammenkunfften/ bey Clavi Cimbalen/ Lauten/ Tiorben/ Pandorn/ Violen di Gamba gantz bequemlich zu gebrauchen/ vnd zu singen*. Sohra: Heinrich Kruse 1642. RISM A/I V 2547.

Watson, Thomas: *The first sett, of Italian madrigalls Englished, not to the sense of the originall dittie, but after the affection of the noate*. London: Thomas East 1590. RISM B/I 1590^{29}.

Weichmann, Johann: *Sorgen-Lägerin das ist Etliche Theile Geistlicher vnd Weltlicher zur Andacht vnd Ehren-lust dienende Lieder. Erster Theil newer Geistlicher vnd Weltlicher Lieder/ Welche theils allein/ theils in ein Positiv/ Clavicimbel/ Spinet/ Theorbe/ Harff/ Laute/ Bandoer/ Viole di Gamba zu singen gesetzet*. Königsberg: Johann Reusner für Peter Händels Witwe 1648. RISM A/I W 503.

Weichmann, Johann: *Ander Theil Newer Geistlicher vnd Weltlicher Lieder/ Welche in ein vollstimmiges Instrument mit 1. 2. vnd 3. Stimmen zu singen gesetzt*. Königsberg: Johann Reusner für Peter Händels Witwe 1648. RISM A/I W 504.

Weichmann, Johann: *Dritter Theil Newer Geistlicher vnd Weltlicher Lieder/ Welche in ein vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt*. Königsberg: Johann Reusner für Peter Händels Witwe 1648. RISM A/I W 505.

Widmann, Erasmus: *Musicalischer Studentenmuht: Darinnen gantz newe mit lustigen vnd frölichen Texten belegte Gesänglein lieblich zu singen/ vnnd auf allerely Musicalischen Instrumenten füglich zu gebrauchen/ mit 4. vnd 5. Stimmen gestellet vnd componirt: Auch Allen freyen Studenten zu Ehren/ die Cornelische Melancholey zu vertreiben/ vnd die Gemühter zu recreiren publicirt, vnd in Druck gegeben*. Nürnberg: Simon Halbmayer 1622. RISM A/I W 1040.

Widmann, Erasmus: *Balthasari Musculi Außerlesene/ Anmutige/ schöne/ mit trostreichen/ geistlichen Texten gestellte vnd colligirte Gesänglein/ von newem übersehen vnd gebessert: Darbey auch etliche liebliche vnd künstliche Horatii Vecci, Regnardi, Orlandi, Meilandi, Riccii, Hasleri, Vulpii, Haussmanni, Widmanni, vnd anderer auff 4. 5. und 6. Stimmen componirte Gesäng/ mit andächtigen geistlichen Texten belegt*. Nürnberg: Simon Halbmayer 1622. RISM A/I W 1041 und RISM B/I 1622^{15}.

Widmann, Erasmus: *Helden-Gesäng: Dem Durchleuchtigsten/ Großmächtigsten vnd Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/ Herrn Gustavo Adolpho, Der Schweden/ Gothen vnd Wenden König/ GroßFürsten in Finland/ Hertzogen zu Ehesten vnd Carelen/ Herrn zu*

Jngermanland/ &c. Glorwürdigster Gedächtnuß/ &c. Auch allen Ritterlichen Helden vnd Cavaillieren/ Tapffern vnd Mannhafften Soldaten (so mit Darsetzung Leibs vnd Lebens/ Guts vnd Bluts/ die Libertet vnd Freyheit deß gemeinen Vatterlands Löwenmüthig zu defendieren begehren). Zu Lob vnnd Ehren Gestellt vnd mit 4. Stimmen componiert. Rothenburg ob der Tauber: Jacob Mollyn 1633. RISM A/I W 1046.

Yonge, Nicholas: *Musica transalpina. Madrigales translated of foure, five and sixe parts, chosen out of divers excellent Authors, with the first and second part of La Verginella, made by Maister Byrd, upon two Stanz's of Ariosto, and brought to speake English with the rest. Published by N.[icholas] Yonge, in favour of such as take pleasure in Musick of voyces*. London: Thomas East 1588. RISM B/I 1588[29].

Yonge, Nicholas: *Musica transalpina. The second booke of madrigalles, 5. to & 6. voyces: translated out of sundrie italian authors*. London: Thomas East 1597. RISM B/I 1597[24].

Zacharia, Cesare de: *Soave et dilettevole canzonette a quattro voci. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein/ mit vier Stimmen*. München: Adam Berg 1590. RISM A/I Z 8.

Zangius, Nikolaus: *Schöne Neue Auszerlesene Geistliche vnd Weltliche Lieder mit drey Stimmen Auff ein Neue Art vnd Manier lustig zusingen. Vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen. Zuvor nie in Druck ausgangen*. Frankfurt an der Oder: Andreas Eichhorn 1594. RISM A/I Z 31.

Zangius, Nikolaus: *Kurtzweilige Newe Teutsche Weltliche Lieder mit vier Stimmen componirt*. Köln: Gerhard Grevenbruch 1603. RISM A/I Z 36.

Zangius, Nikolaus: *Ander Theil Deutscher Lieder mit drey Stimmen*. Wien: Ludwig Bonnoberger 1611. RISM A/I Z 40.

Zangius, Nikolaus: *Dritter Theil Neuer Deutschen Weltlichen Lieder mit Drey Stimmen*. Berlin: Georg Runge für Johann Kallen 1617. RISM A/I Z 46.

Zangius, Nikolaus: *Lustige Newe Deutsche Weltliche Lieder vnd Quodlibeten: Durch Nicolaum Zangium, weylandt gewesenen Churf. Brandenburgischen Capellmeistern/ Mit 5. vnd 6. Stimmen Componiret, Vnd nun durch Jacobum Schmidt/ Churf. Brandenb. Musicum zusammen getragen vnd in Druck verfertiget*. Berlin: Georg Runge für Johann Kallen 1620. RISM A/I Z 47.

Literarische Drucke

Birken, Sigmund von: *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst/ oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy*. Nürnberg: Christoph Gerhard 1679. VD17 12:130456U.

Buchner, August: *Anleitung Zur Deutschen Poeterey*. Hrsg. von Otto Praetorius. Wittenberg: Michael Wendt 1665. VD17 39:121087A.

Does, Jan van de: *Echo sive lusus imaginis iocosae quibus Titulus Halcedonia. Alia quaedam, quorum Indicem sequens Pagina repraesentabit*. Den Haag: Beuckel Corneliszoon Nieulandt 's Gravenhage 1603. Im VD17 nicht verzeichnet.

Draudius, Georg: *Bibliotheca librorvm germanicorum classica. Das ist: Verzeichnuß aller vnd jeder Bücher/ so fast bey dencklichen Jaren/ biß auffs Jahr nach Christi Geburt 1625. in Teutscher Spraach von allerhand Materien hin vnd wider in Truck außgangen/ vnd noch den mehrertheil in Buchläden gefunden werden*. Frankfurt am Main: Egenolff Emmel für Balthasar Oster 1625. VD17 12:154632L.

Gebhard, Johann Christoph: *Erster Theil Opitzischer Erquickstunden. Theils auß andern übersetzt: theils new gedicht*. Altdorf: Balthasar Scherff 1630. VD17 1:634705Y.

Greiff, Friedrich: *Geistlicher Gedicht Vortrab. Mehrertheils auß andern Teutschen Poeten genommen/ und auff die Opitianische Art gerichtet*. Tübingen: Philibert Brunn 1643. VD17 23:235106U.

Gruter, Janus: *Deliciae poetarum Italorum*. 2 Bde. Frankfurt am Main: Jonas Rosa 1608.

Gruter, Janus: *Deliciae poetarum Gallorum*. 3 Bde. Frankfurt am Main: Jonas Rosa 1609.

Gruter, Janus: *Deliciae poetarum Germanorum*. 6 Bde. Frankfurt am Main: Jakob Fischer & Nikolaus Hoffmann der Ältere 1612.

Gruter, Janus: *Deliciae poetarum Belgicorum*. 4 Bde. Frankfurt am Main: Jakob Fischer & Nikolaus Hoffmann der Ältere 1614.

Guarini, Giovanni Battista: *Rime*. Venedig: Giovanni Battista Ciotti 1598.

Hanmann, Enoch: *Prosodia Germanica, Oder Buch von der Teutschen Poeterey: In welchem alle ihre Eygenschafft vnd Zugehör gründlich erzehlet/ vnd mit Exempeln außgeführet wird/ Verfertiget Von Martin Opitzen. Jetzo aber von Enoch Hannman an vnterschiedlichen Orthen vermehrt vnd mit schönen Anmerckungen verbessert*. Frankfurt am Main: Christian Klein 1645. VD17 23:641695S.

Harsdörffer, Georg Philipp: *Poetischer Trichter/ Die Teutsche Dicht- vnd Reimkunst/ ohne Behuf der lateinischen Sprache/ in VI. Stunden einzugiessen*. Nürnberg: Wolfgang Endter 1647. VD17 3:607695E.

Heinsius, Daniel: *Nederduytsche Poemata; By een vergadert en uytgegeven Door P. S*. Amsterdam: Willem Janssen 1616.

Herder, Johann Gottfried: *Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken*. 2 Teile. Leipzig: Weygand 1778/79.

Hock, Theobald: *Schönes Blumenfeldt/ Auff jetzigen Allgemeinen gantz betrübten Standt/ fürnemblich aber den Hoff-Practicanten vnd sonsten menigklichen in seinem Beruf vnd Wesen zu guttem vnd besten gestellet*. Liegnitz im Elsaß: s. n. 1601. VD17 23:232301D.

Krause, Christian Gottfried: *Von der musikalischen Poesie*. Berlin: Johann Friedrich Voß 1752.

Luther, Martin: *Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrifft: Deudsch*. Wittenberg: Hans Lufft 1545. VD16 B 2718.

Opitz, Martin: *Dan. Heinsii Lobgesang Jesu Christi des einigen und ewigen Sohnes Gottes*. Görlitz: Johann Rhamba 1621. VD17 7:700800R.

Opitz, Martin: *Danielis Heinsii Hymnus oder Lobgesang Bacchi, darinnen der gebrauch vnd missbrauch des Weines beschrieben wird*. Liegnitz: Fürstliche Druckerei 1622. VD17 12:653029F.

Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Breslau: Augustin Gründer für David Müller 1624.

Opitz, Martin: *Schäfferey Von der Nimfen Hercinie*. Brieg: Augustin Gründer für David Müller 1630. VD17 1:633571Y.

Rinckart, Martin: *Summarischer Discurs vnd Durch-Gang/ Von Teutschen Versen/ Fuß-Tritten vnd vornehmsten Reim-Arten*. Leipzig: Timotheus Ritzsch 1645. VD17 547:659339E.

Rist, Johann: *Musa Teutonica Das ist Teutscher Poetischer Miscellaneen Erster Theil: In welchem begriffen Allerhandt Epigrammata, Oden, Sonnette, Elegien, Epitaphia, Lob/ Trawr- unnd Klag Gedichte etc*. Hamburg: Jakob Rebenlein 1634. VD17 23:295979A.

Rompler von Löwenhalt, Jasaias: *Erstes gebüsch seiner Reim-getichte*. Straßburg: Johann Philipp Mülbe 1647. VD17 3:608145Z.

Schottelius, Justus Georg: *Teutsche Vers- oder Reimkunst, darin Vnsere Teutsche Mutersprache, so viel dero Süßeste Poesis betrift, in eine richtige form der Kunst*. Wolfenbüttel: Johann Bißmarck 1645. VD17 23:297080Y.

Schottelius, Justus Georg: *Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HaubtSprache/ Worin enthalten Gemelter dieser HaubtSprache Uhrankunft/ Uhraltertuhm/ Reinlichkeit/ Eigenschaft/ Vermögen/ Unvergleichlichkeit/ Grundrichtigkeit/ zumahl die SprachKunst und VersKunst Teutsch und guten theils Lateinisch völlig mit eingebracht/ wie nicht weniger die Verdoppelung/ Ableitung/ die Einleitung/ Nahmwörter/ Authores vom Teutschen Wesen und Teutscher Sprache/ von der verteutschung/ Item die Stammwörter der Teutschen Sprache samt der Erklärung und derogleichen viel merkwürdige Sachen. Abgetheilet In Fünf Bücher*. Braunschweig: Christoph Friedrich Zilliger 1663. VD17 12:130315E.

Stieler, Kaspar von: *Die Geharnschte Venus oder Liebes-Lieder im Kriege gedichtet mit neuen Gesang-Weisen zu singen und zu spielen gesezzet*. Hamburg: Michael Pfeiffer 1660. VD17 23:283157S.

Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2 Bde. Leipzig: M. G. Weidmanns Erben & Reich 1771–1774.

Titz, Johann Peter: *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen*. Danzig: Andreas Hünefeld 1642. VD17 3:309252M.

Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten, als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden*. Leipzig: Wolfgang Deer 1732.

Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste*. 64 Bde. Halle/Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1732–1754.

Zesen, Philipp: *Deutscher Helicon/ oder Kurtze verfassung aller Arten der Deutschen jetzt üblichen Verse/ wie dieselben ohne Fehler recht zierlich zu schreiben: Bey welchem zu besserm fortgang unserer Poesie Ein Richtiger Anzeiger der Deutschen gleichlautenden und einstimmigen/ so wohl Männlichen/ als Weiblichen Wörter (nach dem abc. Reimweise gesetzt/) zu finden*. Wittenberg: Johann Röhner 1640. VD17 39:142263D.

Zincgref, Julius Wilhelm: *Anhange Vnderschiedlicher außgesuchter Getichten anderer mehr teutschen Poeten*. In: Martin Opitz: *Teutsche Pöemata vnd Aristarchus Wieder die verachtung Teutscher Sprach, Item Verteutschung Danielis Heinsii Lobgesangs Jesu Christi, und Hymni in Bachum Sampt einem anhang Mehr auserleßener geticht anderer Teutscher Pöeten. Der gleichen in dieser Sprach Hiebevor nicht außkommen*. Straßburg: Eberhard Zetzner 1624. S. 161–224. VD17 23:293466L.

Darstellungen

Nachschlagewerke (Siglen)

ADB: Allgemeine Deutsche Biographie. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften. Nachdruck der 1. Auflage Leipzig 1875–1912. Berlin 1967–1971.

MGG[2]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel/Basel et al. 1994–2007.
NDB: Neue Deutsche Biographie. Hrsg. von der Historischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1953–2005.
RISM: Répertoire international des sources musicales. Publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik. Hrsg. von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken. International Inventory of musical sources. Published by the International Musicological Society and the International Association of Music Libraries. Kassel et al. 1960–2003.
RLW[3]: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. 3 Bde. Dritte, von Grund auf neu erarbeitete Ausgabe. Berlin/New York 2007.
VD Lied: Verzeichnis der deutschsprachigen Liedflugschriften digital: www.vd-lied.de [letzter Zugriff am 08.12.2019].
VD16: Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts: https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/ [letzter Zugriff am 07.07.2022].
VD17: Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts: http://www.vd17.de/ [letzter Zugriff am 07.07.2022].

Forschung

Ackermann, Andreas: Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers. In: Friedrich Jaeger/Jörn Rüsen (Hrsg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. 3 Bde. Stuttgart/Weimar 2004. Hier Bd. 3: Themen und Tendenzen, S. 139–154.
Ackermann, Peter: Art. „Vecchi, Orazio Tiberio“. In: MGG[2], Personenteil 16 (2006), Sp. 1370–1374.
Adam, Wolfgang: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Einführung in die Konzeption der Tagung. In: Wolfgang Adam (Hrsg.) unter Mitwirkung von Knut Kiesant/Winfried Schulze/Christoph Strosetzki: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28). Wiesbaden 1997. 2 Teile. Hier Teil I, S. 1–16.
Adelung, Johann Christoph: Art. „schimpfen“. In: Ders.: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen. Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe. 4 Bde. Leipzig 1793-1801. Hier Bd. 3, Sp. 1471–1473.
Adrian, Werner: Frauen im Buchhandel. Eine Dokumentation zur Geschichte einer fast lautlosen Emanzipation. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 50 (1998), S. 147–250.
Alberti, Otto von: Art. „Ludwig, Herzog von Württemberg“. In: ADB Bd. 19 (1884), S. 597–598.
Altmeyer, Thomas: Art. „Demantius“. In: MGG[2], Personenteil 5 (2001), Sp. 789–793.
Ameln, Konrad/Jenny, Markus/Lipphardt, Walther (Hrsg.): Das deutsche Kirchenlied (DKL). Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800. Abteilung I (RISM B/VIII). Kassel 1975–1980.

Artsibacheva, Olga: Die Rezeption des Orpheus-Mythos in deutschen Musikdramen des 17. Jahrhunderts (Frühe Neuzeit 132). Tübingen 2008.
Asmuth, Bernhard: Anfänge der Poetik im deutschen Sprachraum: Mit einem Hinweis auf die von Celtis eröffnete Lebendigkeit des Schreibens. In: Heinrich F. Plett (Hrsg.): Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics. Berlin/New York 1994, S. 94–113.
Aufdemberge, Clarence Theodore: Vollständiges Werk-Verzeichnis der Kompositionen von Melchior Franck. In: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 1975, S. 187–240.
Aurnhammer, Achim: Torquato Tasso im deutschen Barock (Frühe Neuzeit 13). Tübingen 1994.
Aurnhammer, Achim/Martin, Dieter: Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock. In: Hermann Danuser (Hrsg.): Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1). Laaber 2004, S. 334–348.
Aurnhammer, Achim (Hrsg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik (Frühe Neuzeit 118). Tübingen 2006.
Aurnhammer, Achim: Daniel Heinsius und die Anfänge der deutschen Barockdichtung. In: Eckard Lefèvre (Hrsg.): Daniel Heinsius: klassischer Philologe und Poet. Tübingen 2008, S. 329–345.
Aurnhammer, Achim/Detering, Nicolas/Martin, Dieter (Hrsg. und komm.): Ernst Christoph Homburg: Schimpff- und Ernsthaffte Clio. Historisch-kritische Edition nach den Drucken von 1638 und 1642 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 345 und 346). 2 Bde. Stuttgart 2013.
Aurnhammer, Achim/Renno, Frédérique: „Raaber Liederbuch". In: Wilhelm Kühlmann/Jan-Dirk Müller (Hrsg.): Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon. 7 Bde. Hier Bd. 5. Berlin/Boston 2016, Sp. 171–175.
Aurnhammer, Achim: Präsenz und Funktion des antiken Mythos in ‚Teutschen Liedlein' um 1600. In: Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein' des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018, S. 271–288.
Aurnhammer, Achim/Rode-Breymann, Susanne (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein' des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018.
Aurnhammer, Achim/Detering, Nicolas: Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit: Humanismus, Barock, Frühaufklärung. Tübingen 2019.
Baehr-Oliva, Antonius: Venus-Dichtungen im deutschen Barock (1624–1700). Mythenkorrekturen und Transformationen (Frühe Neuzeit 236). Berlin/Boston 2020.
Bäumker, Wilhelm: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts, auf Grund handschriftlicher und gedruckter Quellen. 4 Bde. Freiburg im Breisgau 1883–1911 (Reprint Hildesheim 1962, 1997).
Bandur, Markus: Art. „Musica poetica". In: Hans Heinrich Eggebrecht/Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 6 Bde. Hier Bd. 4. Stuttgart 1972, S. 1–12.
Bauer, Volker: Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie (Frühe Neuzeit 12). Tübingen 1993.
Baur, Rudolf: Didaktik der Barockpoetik: Die deutschsprachigen Poetiken von Opitz bis Gottsched als Lehrbücher der ‚Poeterey'. Heidelberg 1982.
Beck, P.: Art. „Reiner, Jackob". In: ADB Bd. 28 (1889), S. 23–25.

Becker, Carl Ferdinand: Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. Leipzig 1847.

Becker, Oscar: Die englischen Madrigalisten William Byrd, Thomas Morley und John Dowland. Ein Beitrag zur Geschichte des weltlichen Chorliedes und dessen Pflege in England. Köln 1901.

Beer, Axel: Art. „Quodlibet“. In: MGG^2, Sachteil 8 (1998), Sp. 51–58.

Behrens, Irene: Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 92). Halle 1940.

Bellingradt, Daniel: Flugpublizistik und Öffentlichkeit um 1700. Dynamiken, Akteure und Strukturen im urbanen Raum des Alten Reiches (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 26). Stuttgart 2011.

Bepler, Jill: Dynastic positioning and political newsgathering: Hedwig Eleonora of Schleswig-Holstein-Gottorf, and her correspondence. In: Helen Watanabe-O’Kelly/Adam Morton (Hrsg.): Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500–1800. London/New York 2017, S. 132–152.

Bepler, Jill: Schreiben und Sammeln in dynastischen Bezügen – Magdalena Sibylla von Württemberg. In: Joachim Kremer (Hrsg.): Magdalena Sibylla von Württemberg. Politisches und kulturelles Handeln einer Herzogswitwe im Zeichen des frühen Pietismus (Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte 27). Ostfildern 2017, S. 93–116.

Bergmann, Joseph (Hrsg.): Das Ambraser Liederbuch von 1582. Stuttgart 1845.

Bergmann, Joseph: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Das Ambraser Liederbuch von 1582. Stuttgart 1845, S. VII–XIV.

Berner, Hannah: Inszenierte Volkstümlichkeit in Balladen von 1800 bis 1850 (Beiträge zur Literaturtheorie und Wissenspoetik 18). Heidelberg 2020.

Berns, Jörg Jochen: Die Jagd auf die Nymphe Echo. Künstliche Echoeffekte in Poesie, Musik und Architektur der Frühen Neuzeit. In: Hanno Möbius/Jörg Jochen Berns (Hrsg.): Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie. Marburg 1990, S. 67–82.

Berns, Jörg Jochen: Die Jagd auf die Nymphe Echo. Zur Technisierung der Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 53). Bremen 2011, S. 139–158.

Bernstein, Jane A.: Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice. Oxford 2001.

Besch, Werner: Duzen, Siezen, Titulieren. Zur Anrede im Deutschen heute und gestern. Göttingen 1998.

Besch, Werner: Geschriebene Sprache: Verschriftung und Schriftlichkeit im Deutschen von den Anfängen bis heute. In: Werner Besch/Norbert Richard Wolf: Geschichte der deutschen Sprache. Längsschnitte – Zeitstufen – Linguistische Studien (Grundlagen der Germanistik 47). Berlin 2009, S. 39–77.

Besch, Werner: Zeitstufen. Das Frühneuhochdeutsche. In: Werner Besch/Norbert Richard Wolf: Geschichte der deutschen Sprache. Längsschnitte – Zeitstufen – Linguistische Studien (Grundlagen der Germanistik 47). Berlin 2009, S. 203–226.

Besseler, Heinrich: Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert. In: Archiv für Musikwissenschaft 16 (1959), S. 21–43.

Bettels, Christian: Art. „Meiland, Mayland, Jakob, Beiname Germanus“. In: MGG^2 Personenteil 11 (2004), Sp. 1482f.

Beutin, Wolfgang et al.: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Achte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 2013.
Bieberstedt, Andreas: Die Übersetzungstechnik des Bremer Evangelistars. Eine syntaktisch-stilistische Analyse unter Einbeziehung von Vergleichsübersetzungen des 14. bis frühen 16. Jahrhunderts. Berlin/New York 2004.
Blankenburg, Walter: Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach. Kassel 1982.
Böhme, Franz Magnus: Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert. Leipzig 1877.
Bötticher, Wolfgang: Orlando di Lasso und seine Zeit. 2 Bde. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 27/28). Kassel 1998/1999 [Neuausgabe von 1958].
Bogner, Ralf Georg/Singh, Sikander (Hrsg.): Text und Kontexte: Theobald Hocks Schönes Blumenfeldt (1601) (Passagen. Literaturen im europäischen Kontext 4). Tübingen 2019.
Bohn, Emil: Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Academischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden. Berlin 1883.
Bolle, Wilhelm: Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600. Ein Beitrag zur Geschichte der sangbaren Lyrik in der Zeit Shakespeares. Mit Abdruck aller Texte aus den bisher noch nicht neugedruckten Liederbüchern und der zeitgenössischen deutschen Übertragungen (Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie XXIX). Berlin 1903.
Bolte, Johannes: Liederhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts III. In: ZfdA 24 (1893), S. 32–36 (Reprint 1966).
Bolte, Johannes: Das Echo in Volksglaube und Dichtung. In: Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften 9 (1935), S. 262–288.
Boorman, Stanley: Studies in the Printing, Publishing and Performance of Music in the 16th Century (Variorum Collected Studies Series). Aldershot 2005.
Borcherdt, Hans Heinrich: Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts. München 1919.
Borgstedt, Thomas: Nachahmung und Nützlichkeit: Renaissancediskurse, *Poeterey* und Monumentsonette. In: Thomas Borgstedt/Walter Schmitz (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt (Frühe Neuzeit 63). Tübingen 2002, S. 53–72.
Borgstedt, Thomas/Schmitz, Walter (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt (Frühe Neuzeit 63). Tübingen 2002.
Borgstedt, Thomas: Art. „Petrarkismus“. In: RLW^3, Bd. 3 (2007), S. 59–62.
Borgstedt, Thomas: Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte (Frühe Neuzeit 138). Tübingen 2009.
Brauer, Walter: Jakob Regnart, Johann Hermann Schein und die Anfänge der deutschen Barocklyrik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 17, Heft 3 (1939), S. 371–405.
Braun, Werner: Britannia abundans. Deutsch-englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit. Tutzing 1977.
Braun, Werner: Die Musik des 17. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4). Wiesbaden 1981.
Braun, Werner: Der Stilwandel in der Musik um 1600. Darmstadt 1982.
Braun, Werner: Art. „Echo“. In: MGG^2, Sachteil 2 (1995), Sp. 1623–1637.

Braun, Werner: Lieder ohne Noten: Christian Brehme (1637 und 1640). In: Christoph-Hellmut Mahling/Ruth Seiberts (Hrsg.): Festschrift für Walter Wiora zum 90. Geburtstag. Tutzing 1997, S. 24–33.
Braun, Werner: *Concordia discors*: Zur geselligen Musikkultur im 17. Jahrhundert. In: Wolfgang Adam (Hrsg.) unter Mitwirkung von Knut Kiesant/Winfried Schulze/Christoph Strosetzki: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28). Wiesbaden 1997. 2 Teile. Hier Teil I, S. 93–111.
Braun, Werner: Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes (Frühe Neuzeit 100). Tübingen 2004.
Brednich, Rolf Wilhelm: Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 16. Jahrhunderts. 2 Bde. Baden-Baden 1974.
Breuer, Dieter: Oberdeutsche Literatur 1550–1650. Deutsche Literaturgeschichte und Territorialgeschichte in frühabsolutistischer Zeit (Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte Beiheft 11, Reihe B). München 1979.
Brinzing, Armin: Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts (Abhandlungen zur Musikgeschichte 4). 2 Bde. Bd. I: Darstellung, Bd. II: Editionen. Göttingen 1998.
Brockstieger, Sylvia: Sprachpatriotismus und Wettstreit der Künste. Johann Fischart im Kontext der Offizin Bernhard Jobin (Frühe Neuzeit 227). Berlin/Boston 2018.
Brunner, Horst: Art. „Meistergesang“. In: MGG^2, Sachteil 6 (1997), Sp. 5–16.
Brunner, Horst: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert. In: Hedda Ragotzky/Gisela Vollmann-Profe/Gerhard Wolf (Hrsg.): Fragen der Liedinterpretation. Stuttgart 2001, S. 118–134.
Brunner, Horst: Art. „Lied$_2$“. In: RLW^3, Bd. 2 (2007), S. 420–423.
Bruns, Katharina: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 10). Kassel et al. 2008.
Brusniak, Friedhelm: Art. „Meiland, Jakob“. In: NDB Bd. 16 (1990), S. 653f.
Bunia, Remigius: Metrik und Kulturpolitik. Verstheorie bei Opitz, Klopstock und Bürger in der europäischen Tradition. Berlin 2014.
Burger, Heinz Otto: Renaissance, Humanismus, Reformation. Deutsche Literatur im europäischen Kontext (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 7). Bad Homburg et al. 1969.
Busch, Gudrun/Harper, Anthony J. (Hrsg.): Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts (Chloe 12). Amsterdam/Atlanta 1992.
Caldwell, John (Übs.: Thomas Christian Schmidt): Art. „England“. In: MGG^2, Sachteil 3 (1995), Sp. 27–99.
Cardamone, Donna G. (Übs.: Helga Beste): Art. „Villanella – Villotta“. In: MGG^2, Sachteil 9 (1998), Sp. 1518–1530.
Caspari, Rolf: Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626) (Schriften zur Musik 13). München 1971.
Chen, Hsi-Ju: Zum Wort-Ton-Verhältnis im musikalischen Humanismus dargestellt an der weltlichen Vokalmusik von der Mitte des 16. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Köln-Rheinkassel 2002.
Classen, Albrecht: Frauen als Buchdruckerinnen im deutschen Sprachraum des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Gutenberg-Jahrbuch 75 (2000), S. 181–195.
Classen, Albrecht: Deutsche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts (Volksliedstudien 1). Münster et al. 2001.

Classen, Albrecht: Deutsche Lieddichtung im barocken Schatten. Das ‚Venus-Gärtlein' als Bindeglied zwischen spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Lyrik. In: Jörg Meier/Ilpo Tapani Piirainen (Hrsg.): Studien zu Textsorten und Textallianzen um 1500 (Germanistische Arbeiten zur Sprachgeschichte 5). Berlin 2007, S. 137–158.
Classen, Albrecht: Liederbücher des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Albrecht Classen/Lukas Richter: Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit (Volksliedstudien 10). Münster et al. 2010, S. 131–327.
Classen, Albrecht/Richter, Lukas: Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit (Volksliedstudien 10). Münster et al. 2010.
Classen, Albrecht (Hrsg.): Erasmus Widmann (1571–1634). Edition seiner weltlichen, unterhaltsamen und didaktischen Lieder und Gesänge. Berlin 2011.
Classen, Albrecht/Fischer, Michael/Grosch, Nils: Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik 3). Münster et al. 2012.
Cloot, Julia: Art. „Kunstlied". In: RLW^3, Bd. 2 (2007), S. 363–366.
Dadelsen, Georg von: Art. „Parodie und Kontrafaktur". In: MGG^2 Sachteil 7 (1997), Sp. 1394–1416.
Dahmen, Elisabeth: Die Wandlungen des weltlichen deutschen Liedstils im Zeitraum des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Frühbarock. Königsberg 1933, Bottrop 1934.
Dahms, Sibylle et al.: Art. „Tanz". In: MGG^2, Sachteil 9 (1998), Sp. 228–408.
Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Lyrik. 2 Bde. (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1 und 8,2). Laaber 2004.
Davidsson, Ake: Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés dans les bibliothèques suédoies. Upsala 1951.
DeFord, Ruth I. (Hrsg.): Orazio Vecchi. The four-voice Canzonettas with original Texts and Contrafacta by Valentin Haussmann and Others. 2 Teile (Recent Researches in the Music of the Renaissance 92, 93): Part I: Historical Introduction, Critical Apparatus, Texts, Contrafacta. Part II: The Music. Madison 1993.
DeFord, Ruth I. (Übs.: Guido Heldt): Art. „Canzonetta". In: MGG^2, Sachteil 2 (1995), Sp. 431–433.
Detering, Nicolas: Krise und Kontinent. Die Entstehung der deutschen Europa-Literatur in der Frühen Neuzeit. Köln et al. 2017.
Diefenbacher, Michael/Fischer-Pache, Wiltrud (Hrsg.), bearbeitet von Manfred H. Grieb, mit einem Beitrag von Peter Fleischmann, aus den Archiven zusammengestellt von Lore Sporhan-Krempel/Thomas Wohnhaas: Das Nürnberger Buchgewerbe. Buch- und Zeitungsdrucker, Verleger und Druckhändler vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 31). Nürnberg 2003.
Dion, Robert: L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intéllectuels québecois. Ottawa 2007.
Dochhorn, Hendrik (Hans-Otto Hiekel): Art. „Harnisch, Otto Siegfried". In: MGG^2, Personenteil 8 (2002), Sp. 701–703.
Dovalil, Vit: Zur Auffassung der Standardvarietät als Prozess und Produkt von Sprachmanagement. In: Jörg Hagemann/Wolf Peter Klein/Sven Staffeldt (Hrsg.): Pragmatischer Standard (Reihe Linguistik 73). Tübingen 2013, S. 163-176.
Draudius, Georg: Verzeichnisse deutscher musikalischer Bücher 1611 und 1625. In originalgetreuem Nachdruck hrsg. von Konrad Ameln. Bonn [1957].
Dröse, Astrid: Georg Greflinger und das weltliche Lied im 17. Jahrhundert (Frühe Neuzeit 191). Berlin et al. 2015.

Drux, Rudolf: Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem (Literatur und Wirklichkeit 18). Bonn 1976.
Duden. Die deutsche Rechtschreibung: Art. „widerschallen“. 26., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin et al. 2013, S. 1175.
Dürr, Walther: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied im Ausgang des XVI. Jahrhunderts. In: Mario Pensa/Horst Rüdiger (Hrsg.): Studi di onore di Lorenzo Bianchi. Bologna 1960, S. 71–102.
Dürr, Walther: Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle (Bärenreiter Studienbücher Musik 7). Kassel 1994.
Duggan, Mary Kay (Übs.: Thomas M. Höpfner): Art. „Notendruck. I. Bis 1500“. In: MGG^2, Sachteil 7 (1997), Sp. 433–453.
Dumont, Sara E.: German Secular Polyphonic Song in Printed Editions 1570–1630. Italian Influences on the Poetry and Music. 2 Bde. (Outstanding dissertations in music from British universities). New York/London 1989.
Dyck, Joachim: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition (Rhetorik-Forschungen 2). 3., ergänzte Auflage. Mit einer Bibliographie zur Forschung 1966–1986. Tübingen 1991 [erste Auflage 1966].
Edler, Arnfried: Art. „Präludium“. In: MGG^2, Sachteil 7 (1997), Sp. 1792–1804.
Edwards, Scott: Repertory Migration in the Czech Crown Lands, 1570–1630. Berkeley 2012.
Eggebrecht, Hans Heinrich: Ein Musiklexikon von Christoph Demantius. In: Die Musikforschung 10/1 (1957), S. 48–60.
Eggebrecht, Hans Heinrich/Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 6 Bde. Stuttgart 1972.
Ehrmann-Herfort, Sabine (Hrsg.): Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte (Analecta musicologica 49). Kassel et al. 2013.
Eitner, Robert: Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1877.
Eitner, Robert: Art. „Harnisch, Otto Siegfried“. In: ADB Bd. 10 (1879), S. 614.
Eitner, Robert: Art. „Meiland, Jacob“. In: ADB Bd. 21 (1885), S. 216f.
Eitner, Robert/Kade, Reinhard: Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden (im japanischen Palais). Leipzig 1890.
Eitner, Robert (Hrsg.): Jakob Regnart’s Deutsche Dreistimmige Lieder nach Art der Neapolitanen nebst Leonhard Lechner’s fünstimmiger Bearbeitung (Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke 19). Leipzig 1895.
Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. 10 Bde. Leipzig 1900–1904.
Eitner, Robert: „Franck, Melchior“. In: Ders.: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 10 Bde. Leipzig 1901. Hier Bd. 4, S. 54.
Elsner, Winfried: Theoretische Werke. Homepage der Michael-Praetorius-Gesellschaft e. V. Creuzburg: URL: http://www.michael-praetorius.de/?page_id=1190 [letzter Zugriff am 18.09.2019].
Erk, Ludwig/Böhme, Franz M.: Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart. 3 Bde. Leipzig 1893–1894.

Erler, Georg: Die Matrikel der Universität Leipzig. 3 Bde. Hier Bd. 1: Die Immatrikulationen von 1409–1559. Leipzig 1895.

Essegern, Ute: Fürstinnen am kursächsischen Hof. Lebenskonzepte und Lebensläufe zwischen Familie, Hof und Politik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; Hedwig von Dänemark, Sibylla Elisabeth von Württemberg und Magdalena Sibylla von Preussen (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 19). Leipzig 2007.

Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelische Landeskirche in Baden. Karlsruhe 1995.

Fabian, Bernhard (Hrsg.): Die Messkataloge Georg Willers (1564–1600) (Die Messkataloge des sechzehnten Jahrhunderts). 5 Bde. Hier Bd. 1: Herbstmesse 1564 bis Herbstmesse 1573. Hildesheim/New York 1972.

Fechner, Jörg-Ulrich/Kessler, Wolfgang (Hrsg.): Martin Opitz 1597–1639. Fremdheit und Gegenwärtigkeit einer geschichtlichen Persönlichkeit (Martin-Opitz-Bibliothek Schriften III). Herne 2006.

Fellowes, Edmund H. (Hrsg.), revised by Thurston Dart: Thomas Morley: First book of balletts 1595, ^{2}1600 (The English Madrigalists 4). London/New York 1965.

Fellowes, Edmund H., revised and enlarged by Frederick W. Sternfeld and David Greer: English Madrigal Verse 1588–1632. Third edition. Oxford 1967.

Finscher, Ludwig/Leopold, Silke: Volkssprachige Gattungen und Instrumentalmusik. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. 2 Teile. Hier Teil 2. Wiesbaden 1990, S. 437–607.

Finscher, Ludwig: Lied and madrigal, 1580–1600. In: John Kmetz (Hrsg.): Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts. Cambridge 1994, S.182–192.

Finscher, Ludwig/Owens, Jessie Ann: Art. „Stimmbuch“, In: MGG^2, Sachteil 8 (1998), Sp. 1765–1775.

Finscher, Ludwig: Art. „Tricinium“. In: MGG^2, Sachteil 9 (1998), Sp. 795–801.

Fischer, Albert Friedrich Wilhelm: Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts, vollendet und hrsg. von Wilhelm Tümpel. 6 Bde. Gütersloh 1904–1916 (Reprint Hildesheim 1964).

Fischer, Leopold Hermann (Hrsg.): Johann Peter Titz’ Deutsche Gedichte. Halle 1888.

Flood, John L.: Der Lieddruck in Nürnberg im 16. Jahrhundert. In: Albrecht Classen/Michael Fischer/Nils Grosch (Hrsg.): Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik 3). Münster et al. 2012, S. 73–88.

Föcking, Marc/Müller, Gernot Michael (Hrsg.): Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock (Germanisch-Romanische Monatsschrift Beiheft 31). Heidelberg 2007.

Forchert, Arno: Überlegungen zum Einfluß Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen. In: Wolfram Steude (Hrsg.): Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 1). Laaber 1998, S. 135–147.

Forster, Leonard: Die Niederlande und die Anfänge der Barocklyrik in Deutschland. Mit Textbeispielen und einer Abbildung (Voordrachten gehouden voor de gelderse leergangen te arnhem 20). Groningen 1967.

Frank, Horst Joachim: Handbuch der deutschen Strophenformen. München/Wien 1980.

Fricke, Harald: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München 1981.

Fricke, Harald: Art. „Poetik“. In: RLW^3, Bd. 3 (2007), S. 100–105.

Fürstenau, Moritz: Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle. Dresden 1849.
Fürstenau, Moritz: Art. „Forster, Georg". In: ADB Bd. 7 (1878), S. 164f.
Garber, Klaus: Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts (Literatur und Leben Neue Folge 16). Köln 1974.
Garber, Klaus: Martin Opitz – „der Vater der deutschen Dichtung". Eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik. Stuttgart 1976.
Garber, Klaus: Art. „Opitz, Martin". In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): Killy Literaturlexikon – Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Bd. 8, Berlin/New York 2010, S. 715–722.
Garber, Klaus: Literatur und Kultur im Deutschland der Frühen Neuzeit. Gesammelte Studien. Paderborn 2017.
Garber, Klaus: Der Reformator und Aufklärer Martin Opitz. Ein Humanist im Zeitalter der Krisis. Berlin/Boston 2018.
Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [‚Seuils', 1987]. Frankfurt am Main/New York 1989.
Gerber, Rudolf (Hrsg.): Johann Jeep: Studentengärtlein (Das Erbe deutscher Musik 29). Wolfenbüttel 1958. Vorwort, S. VII–XVIII.
Gervink, Manuel: Die musikalisch-poetischen Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer nationalen französischen Musiktradition. Frankfurt am Main 1996.
Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt am Main 1991.
Giesecke, Michael: Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. Trendforschungen zur kulturellen Medienökologie. Frankfurt am Main 2002.
Giselbrecht, Elisabeth: Manuscript and print combined. Re-discovered manuscript additions in the Kraków copy of Peter Schöffer's third songbook (1536). In: Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein' des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018, S. 117–136.
Glötzner, Johannes: „Nur närrisch sein ist mein Manier": Orlando di Lasso Pantalone. München 2008.
Glück, Helmut/Häberlein, Mark/Schröder, Konrad (Hrsg.): Mehrsprachigkeit in der frühen Neuzeit. Die Reichsstädte Augsburg und Nürnberg vom 15. bis ins frühe 19. Jahrhundert (Fremdsprachen in Geschichte und Gegenwart 10). Wiesbaden 2013.
Goedeke, Karl: Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. 2., ganz neu bearbeitete Auflage. 3 Bde. 1884–1887. Hier Bd. II: Das Reformationszeitalter. Dresden 1886.
Golly-Becker, Dagmar: Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554–1593) (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg 4). Stuttgart/Weimar 1999.
Göhler, Albert: Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien. Leipzig 1902 (Nachdruck Hilversum 1965).
Gottwald, Clytus: Katalog der Musikalien in der Schermar-Bibliothek Ulm (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm 17). Wiesbaden 1993.

Goulet, Anne-Madeleine/Nieden, Gesa zur (Hrsg.): Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750) (Analecta musicologica 52). Kassel et al. 2015.
Grimm, Gunter E.: Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie mit Analysen und Bibliographie. München 1977.
Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Art. „Genie“. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Hier Bd. 5, Sp. 3396–3450.
Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Art. „Jude“. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Hier Bd. 10, Sp. 2352–2354.
Groote, Inga Mai (Hrsg.): Musiktheorie(n) im langen 16. Jahrhundert: Intentionen, Strategien, Methoden. In: Musiktheorie 31, Heft 1 (2016).
Groote, Inga Mai: Henning Dedekind und seine musikpraktischen und musikdidaktischen Werke. In: Maren Goltz/Bernhard Schrammek (Hrsg.): Johann Steurlein (1546–1613) – Amtsdiener, Komponist und Poet zwischen Tradition und Innovation. Wissenschaftliche Tagung, Meininger Museen 2013 (Ortus-Studien 15). Beeskow 2014, S. 159–170.
Groote, Inga Mai: Musikalische Poetik nach Melanchthon und Glarean: Zur Genese eines Interpretationsmodells. In: Archiv für Musikwissenschaft 70, Heft 3 (2013), S. 227–253.
Grosch, Nils: Lied im Medienwechsel des 16. Jahrhunderts: Eine Einleitung. In: Albrecht Classen/Michael Fischer/Nils Grosch (Hrsg.): Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik 3). Münster et al. 2012, S. 7–15.
Grosch, Nils: Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik 6). Münster et al. 2013.
Gruber, Gernot (Hrsg.): Parodiemagnificat aus dem Umkreis der Grazer Hofkapelle (1564–1619) (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 133). Graz 1981.
Gudewill, Kurt: Art. „Forster, Georg“. In: NDB Bd. 5 (1961), S. 303f.
Gudewill, Kurt: Melchior Francks Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium 1621. In: Musa – Mens – Musici. Im Gedenken an Walther Vetter. Hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Leipzig [1970], S. 67–98.
Gudewill, Kurt: Deutsche Volkslieder in mehrstimmigen Kompositionen aus der Zeit von ca. 1450 bis ca. 1630. In: Rolf Wilhelm Brednich/Lutz Röhrich/Wolfgang Suppan (Hrsg.): Handbuch des Volksliedes. 2 Bde. Bd. II: Historisches und Systematisches – Interethnische Beziehungen – Musikethnologie (Motive. Freiburger Folkloristische Forschungen 1/II). München 1975, S. 439–490.
Gustavson, Royston: Art. „Gerlach“. In: MGG^2, Personenteil 7 (2002), Sp. 783–787.
Gustavson, Royston: Art. „Gerlach“. In: Laurenz Lütteken (Hrsg.): MGG Online. Kassel et al. 2016ff. Veröffentlicht Oktober 2018. URL: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49198 [letzter Zugriff am 11.08.2021].
Haar, James (Übs.: Caroline Schneider-Kliemt): Art. „Madrigal“. In: MGG^2, Sachteil 5 (1996), Sp. 1541–1569.
Haas, Alois M.: Geistlicher Zeitvertreib. Friedrich Spees Echogedichte. In: Martin Bircher/Alois M. Haas (Hrsg.): Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller. Bern/München 1973, S. 11–47.
Haberland, Detlef: Opitz’ Ode „Ich empfinde fast ein grawen“ zwischen Pierre Ronsard und Siegmund von Birken. In: Miroslawa Czarnecka et al. (Hrsg.): Memoria Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock. Zum Gedenken an Marian Szyrocki (1928–1992) (Acta Universitatis Wratislaviensis 2504). Wroclaw 2003, S. 309–325.

Häntzschel, Günter: Art. „Anthologie“. In: RLW^3, Bd. 1 (2007), S. 98–100.
Haller, Rudolf: Geschichte der deutschen Lyrik vom Ausgang des Mittelalters bis zu Goethes Tod. Bern/München 1967.
Hanson, Klaus (Hrsg.): Theobald Höck: „Schönes Blumenfeld“. Kritische Textausgabe (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 194). Bonn 1975.
Harper, Anthony J.: Zur Verbreitung und Rezeption des weltlichen Liedes um 1640 in Mittel- und Norddeutschland. In: Gudrun Busch/Anthony J. Harper (Hrsg.): Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18 Jahrhunderts (Chloe. Beihefte zum Daphnis 12). Amsterdam/Atlanta 1992, S. 35–52.
Harper, Anthony J.: Everyday Life and Social Reality in the German Song of the Seventeenth Century. In: James A. Parente Jr./Richard Erich Schade (Hrsg.): Studies in German und Scandinavian Literature after 1500. Columbia 1993, S. 50–66.
Harper, Anthony J.: German Secular Song-Books of the Mid-Seventeenth Century. An Examination of the Texts in Collections of Songs Published in the German-Language Area Between 1624 and 1660. Aldershot 2003.
Hartmann, Karl-Günther: Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen (Erlanger Studien 15). Erlangen 1976.
Hausmann, Frank-Rutger: Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis 1730. 2 Bde. (Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Frank-Rutger Hausmann und Volker Kapp). Bd. I: Von den Anfängen bis 1730. Bd. II: Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Tübingen 1992.
Hayn, Hugo/Gotendorf, Alfred N. (Hrsg.): Bibliotheca Germanorum Erotica & Curiosa. Verzeichnis der gesamten deutschen erotischen Literatur mit Einschluß der Übersetzungen, nebst Beifügung der Originale. Zugleich dritte, ungemein vermehrte Auflage von Hugo Hayns „Biblioteca Germanorum erotica“. 10 Bde. München 1912–1990.
Heidlberger, Frank: Canzon da sonar. Studien zu Terminologie, Gattungsproblematik und Stilwandel in der Instrumentalmusik Oberitaliens um 1600 (Würzburger musikhistorische Beiträge 19). 2 Bde. Bd. 1: Text. Bd. 2: Anhang, Verzeichnisse und Editionen. Tutzing 2000.
Hermann, Gregor: Christoph Demantius: *Tympanum militare*. Eine Battagliamusik im Kontext mitteldeutscher Musiziersphären des frühen 17. Jahrhunderts. Berlin 2004.
Heuchemer, Dane: Italian Musicians in Dresden in the second half of the sixteenth century. With an emphasis on the lives of Antonio Scandello and Giovanni Battista Pinello di Ghirardi. 4 Bde.: Bd. 1 Text. Bd. 2 Extant latin works of Antonio Scandello. Bd. 3 Extant Italian and German works of Antonio Scandello. Bd. 4 Extant works of Giovanni Battista Pinello di Ghirardi. Cincinnati 1998–2001.
Hiekel, Hans-Otto: Otto Siegfried Harnisch. Leben und Kompositionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Chorliedes in Niedersachsen um 1600. Hamburg 1958.
Hiekel, Hans-Otto: Art. „Harnisch, Otto Siegfried“. In: NDB Bd. 7 (1966), S. 692f.
Hildebrandt-Günther, Renate: Antike Rhetorik und deutsche literarische Theorie im 17. Jahrhundert. Marburg 1966.
Hinderer, Walter: Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Würzburg 2001.
Hinterndorfer, Robert (Übersetzer und Hrsg.): Christoph von Schallenberg: Sämtliche Werke und Briefe. Schallenbergs Freundeskreis. Ausgewählte Gedichte, Briefe und Dokumente. 2 Bde. (Wiener Neudrucke 21 und 22). Wien/Münster 2008.

Hirschi, Caspar: Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Göttingen 2005.
Höink, Dominik: Weltliche deutsche Lieder in Messvertonungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine erste Annäherung an das Repertoire. In: Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol. Hrsg. von Andrea Ammendola/Daniel Glowotz/Jürgen Heidrich. Göttingen 2012, S. 65–81.
Hofmann, Dorothea: Die „Rhitmorum Varietas" des Johannes Werlin aus Kloster Seeon (Collectanea Musicologica 7). Augsburg 1994.
Hofstede, Geert: Interkulturelle Zusammenarbeit. Kulturen – Organisation – Management. Wiesbaden 1993.
Hollander, John: The figure of Echo. A mode of allusion in Milton and after. Berkeley et al. 1981.
Holman, Peter: Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court 1540–1690. Oxford 1993.
Holzapfel, Otto: Liedverzeichnis. Die ältere deutschsprachige, populäre Liedüberlieferung (in Zusammenarbeit mit dem Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern, Bruckmühl). 2 Bde. Hildesheim 2006.
Holznagel, Franz-Josef: Formen der Überlieferung deutschsprachiger Lyrik. In: Neophilologus 90 (2006), S. 355–381.
Holznagel, Franz-Josef: Weltliche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts. Zur Beschreibung eines literarisch-musikalischen Diskurses im deutschsprachigen Spätmittelalter. In: Oliver Krämer/Martin Schröder (Hrsg.): „Hebt man den Blick, so sieht man keine Grenzen." Grenzüberschreitung als Paradigma in Kunst und Wissenschaft. Festschrift für Hartmut Möller zum 60. Geburtstag (Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik 3). Essen 2013, S. 75–87.
Holznagel, Franz-Josef/Möller, Hartmut: Zur gegenseitigen Erhellung von Text- und Melodiekritik bei der Edition des ‚Rostocker Liederbuchs'. Mit einer Neuausgabe der Lieder RLB Nr. 33 und 6. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 28 (2014), S. 82–101.
Horatius Flaccus, Quintus: De arte poetica. In: Ders.: Sämtliche Werke. Lateinisch-deutsch. Hrsg. und übers. von Niklas Holzberg (Sammlung Tusculum). Berlin/Boston 2018, S. 612–645.
Hübner, Gert: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts. In: Daphnis 31 (2002), S. 127–186.
Hübsch-Pfleger, Lini: Das Nürnberger Lied im deutschen Stilwandel um 1600. Heidelberg 1944.
Ingen, Ferdinand van: Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit. Amsterdam 2002.
Ingen, Ferdinand van: Niederländische Leitbilder. Opitz – Grotius. In: Thomas Borgstedt/Walter Schmitz (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt (Frühe Neuzeit 63). Tübingen 2002, S. 169–190.
Ingen, Ferdinand von: Art. „Titz, Johann Peter". In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): Killy Literaturlexikon – Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Bd. 11. Berlin/New York 2011, S. 549–550.
Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München ^{4}1994.
Jackson, Susan: Who is Katherine? The Women of the Berg & Neuber – Gerlach – Kauffmann Printing Dynasty. In: Yearbook of the Alamire Foundation 2 (1995), S. 451–463.
Jackson, Susan: Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg. 2 Bde. Ann Arbor 1998.

Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main 1982.

Jaumann, Herbert (Hrsg.): Martin Opitz. Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe. Mit dem *Aristarch* (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen *Teutschen Poemata* (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der *Trojanerinnen* (1625). Stuttgart 2013.

Johnson, Lathrop P.: Theory and Practice of the baroque echo poem. In: Daphnis 19 (1990), S. 189–221.

Jónácsik László: Poetik und Liebe. Studien zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca- und zur Petrarkismus-Rezeption im „Raaber Liederbuch". Frankfurt am Main et al. 1998.

Jost, Peter: Art. „Lied". In: MGG^2, Sachteil 5 (1996), Sp. 1259–1328.

Kade, L. Otto: Mattheus le Maistre. Niederländischer Tonsetzer und Churfürstlich Sächsischer Kapellmeister. geb. 15..., gest. 1577. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, nach den Quellen bearbeitet und mit Musikbeilagen. Mainz 1862.

Kade, Reinhard: Christoph Demant. 1567–1643. In: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VI (1890), S. 469–552.

Kallenbach, Hans: Georg Forsters *Frische Teutsche Liedlein* (Gießener Beiträge zur deutschen Philologie 29). Gießen 1931.

Kaminski, Nicola: Ex bello ars oder Ursprung der „Deutschen Poeterey" (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 205). Heidelberg 2004.

Kammerer, Elsa/Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Imprimeurs et libraires de la Renaissance: Le travail de la langue. Sprachpolitik der Drucker, Verleger und Buchhändler der Renaissance (De lingua et linguis 1). Genf 2015.

Keller, Andreas: Frühe Neuzeit. Das rhetorische Zeitalter. Berlin 2008.

Kemper, Hans-Georg: Von der Reformation bis zum Sturm und Drang (Geschichte der deutschen Lyrik 2). Stuttgart 2012.

Kerman, Joseph: The Elizabethan Madrigal. A Comparative Study (American Musicological Society, Studies and Documents 4). New York 1962.

Kiefer, Reinhard: Art. „Canzone (vokal)". In: MGG^2, Sachteil 2 (1995), Sp. 417–424.

Kleinschmidt, Erich: Stadt und Literatur in der Frühen Neuzeit (Literatur und Leben. Neue Folge 22). Köln/Wien 1982.

Klotz, Sebastian: Art. „Lautenlied". In: MGG^2, Sachteil 5 (1996), Sp. 996–1002.

Kluge, Martin: Art. „Musiktische und musikalische Spielkarten". In: MGG^2, Sachteil 6 (1997), Sp. 1750–1760.

Knape, Joachim: Poetik und Rhetorik in Deutschland 1300–1700 (Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung 44). Wiesbaden 2006.

Koch, Klaus-Peter: Der polnische Tanz in deutschen Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den polnisch-deutschen Musikbeziehungen. Halle-Wittenberg 1970.

Koch, Klaus-Peter: Valentin Haußmann Dokumentarbiographie. In: Robert Burgess Lynn: Valentin Haussmann (1565/70–ca. 1614). A Thematic-Documentary Catalogue of His Works. With a Documentary Biography by Klaus Peter Koch (Thematic Catalogues 25). Stuyvesant, NY 1997, S. 1–24.

Koch, Klaus-Peter: Art. „Haußmann, Valentin". In: MGG^2, Personenteil 8 (2002), Sp. 884–887.

Koldau, Linda Maria: Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit. Köln et al. 2005.

Korten, Lars: Akzent und Ton. Prosodische Klang-Grundsätze in Martin Opitz' und Enoch Hanmanns Dichtungslehren. In: Britta Herrmann (Hrsg.): Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne (Audiotexte: Klang – Kunst – Kultur 1). Berlin 2015, S. 145–166.

Kortländer, Bernd: Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenstransfer in Europa. In: Lothar Jordan/Bernd Kortländer: Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kulturtransfer in Europa. Tübingen 1995, S. 1–19.

Kraus, Erwin: Die weltlichen gedruckten Notenliederbücher von Erhard Öglin (1512) bis zu Georg Forsters fünftem Liederbuch (1556). Eine textvergleichende Studie und eine Wortschatzuntersuchung des Forsterschen Liederbuchs (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik 333). Frankfurt am Main 1980.

Kretzschmar, Hermann: Geschichte des neuen deutschen Liedes. Leipzig 1991 [Neuausgabe von 1966].

Krones, Hartmut: Art. „Haßler. 3. Hans (eigentl. Johann) Leo". In: MGG^2, Personenteil 8 (2002), Sp. 830–841.

Kross, Siegfried: Geschichte des deutschen Liedes. Darmstadt 1989.

Kroyer, Theodor: Dialog und Echo in der alten Chormusik. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 16 (1909). Leipzig 1910, S. 13–32.

Krummacher, Hans-Henrik: Poetik und Enzyklopädie. Die Oden- und Lyriktheorie als Beispiel. In: Franz M. Eybl et al. (Hrsg.): Enzyklopädien der Frühen Neuzeit. Beiträge zu ihrer Erforschung. Tübingen 1995, S. 255–285.

Kühlmann, Wilhelm: Martin Opitz. Deutsche Literatur und deutsche Nation. Heidelberg 2001.

Kühlmann, Wilhelm (Hrsg.): Die deutschen Humanisten. Dokumente zur Überlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur in der frühen Neuzeit (Europa humanistica 4). 5 Bde. Abteilung 1: Die Kurpfalz. Bd. I/2: Janus Gruter. Turnhout 2005, S. 532–1222.

Künast, Hans-Jörg: Buchdruck und -handel des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Mit Anmerkungen zum Notendruck und Musikalienhandel. In: Birgit Lodes (Hrsg.): NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3). Tutzing 2010, S. 149–165.

La Mara (Hrsg.): Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. 2 Bde. Erster Band. Bis zu Beethoven. Leipzig 1886.

Lange, Hans-Joachim: Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi. Die Entstehung des Barockstils im XVI. Jahrhundert durch eine Geschmacksverschiebung in Richtung der Stile des manieristischen Typs (Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Literatur und Germanistik 99). Bern/Frankfurt am Main 1974.

Langen, August: Dialogisches Spiel. Formen und Wandlungen des Wechselgesangs in der deutschen Dichtung (1600–1900) (Annales Universitatis Saraviensis. Reihe: Philosophische Fakultät 5). Heidelberg 1966.

Leopold, Silke: Claudio Monteverdi und seine Zeit (Große Komponisten und ihre Zeit). Laaber 2002.

Leuchtmann, Horst: Orlando di Lasso. Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten. Wiesbaden 1976.

Leuchtmann, Horst: Orlando di Lasso. Briefe. Wiesbaden 1977.

Leuchtmann, Horst (Hrsg.): Musik der bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos. 2. Auswahl. Sdegnosi ardori („Zornesgluten"). Des bayerischen Hofmusikers Giulio Gigli Sammeldruck fünfstimmiger Vertonungen von Battista Guarinis Madrigal „Ardo sì". Adam Berg München 1585 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge 7). Wiesbaden 1989.

Leuchtmann, Horst: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Musik der bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos. 2. Auswahl. Sdegnosi ardori („Zornesgluten“). Des bayerischen Hofmusikers Giulio Gigli Sammeldruck fünfstimmiger Vertonungen von Battista Guarinis Madrigal „Ardo sì“. Adam Berg München 1585 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge 7). Wiesbaden 1989, S. VII–XXI.

Lewis Hammond, Susan: Editing Music in Early Modern Germany. Aldershot 2007.

Lewis Hammond, Susan: Valentin Haussmann as Poet, Composer and Translator. ‚Teutsche Lieder‘ (1592–1597). In: Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein‘ des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018, S. 233–245.

Liliencron, Rochus Freiherr von: Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert. 5 Bde. Leipzig 1865–1869 (Reprint Hildesheim 1966).

Lindmayr-Brandl, Andrea: The modern invention of the ‚Tenorlied‘. A historiography of the early German Lied setting. In: Early Music History 32 (2013), S. 119–177.

Lindmayr-Brandl, Andrea: Die musikalischen Quellen. In: Dies. (Hrsg.): Schrift und Klang in der Musik der Renaissance (Handbuch der Musik der Renaissance 3). Unter Mitarbeit von Lars Laubhold und Irene Holzer. Laaber 2014, S. 89–156.

Lindmayr-Brandl, Andrea: ‚Teutsche Liedlein‘ im frühen Notendruck. Ein neuer Blick. In: Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein‘ des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018, S. 19–30.

Lindmayr-Brandl, Andrea/Giselbrecht, Elisabeth/McDonald, Grantley: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): Early Music Printing in German-speaking Lands (Music and Material Culture). London/New York 2018, S. 1–17.

Lodes, Birgit: Liederliche Männer, böse Frauen und gute Ehen. Zu Orlando di Lassos Lied *Mein Frau Hilgart*. In: Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein‘ des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018, S. 157–199.

Lohmeier, Dieter: Die Verbreitungsformen des Liedes im Barockzeitalter. In: Ders. (Hrsg.): Weltliches und Geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien (Beihefte zum Daphnis 2). Amsterdam 1979, S. 41–65.

Lüsebrink, Hans-Jürgen: Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hrsg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart/Weimar 2008, S. 307–328.

Lüsebrink, Hans-Jürgen: Der Kulturtransferansatz. In: Christiane Sollte-Gresser/Hans-Jürgen Lüsebrink/Manfred Schmeling (Hrsg.): Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive (VIVE VERSA Deutsch-französische Kulturstudien 5). Stuttgart 2013, S. 37–50.

Lüsebrink, Hans-Jürgen: Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2016.

Lynn, Robert Burgess: Valentin Haussmann (1565/70–ca. 1614). A Thematic-Documentary Catalogue of His Works. With a Documentary Biography by Klaus Peter Koch (Thematic Catalogues 25). Stuyvesant, NY 1997.

MacClintock, Carol: A Court Musician’s Songbook: Modena MS C 311. In: Journal of the American Musicological Society IX, Heft 3 (1956), S. 177–192.

Macha, Jürgen: Der konfessionelle Faktor in der deutschen Sprachgeschichte der Frühen Neuzeit (Religion und Politik 6). Würzburg 2014.

Mackensen, Karsten: Art. „Krause“. In: MGG², Personenteil 10 (2003), Sp. 629–632.
Marti, Andreas: 398 In dir ist Freude. In: Wolfgang Herbst/Ilsabe Seibt (Hrsg.): Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 15. Göttingen 2009, S. 48–54.
Martin, Dieter: Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830 (Das Abendland. Neue Folge 26). Frankfurt am Main 2000.
Martin, Uwe: Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners. In: Archiv für Musikwissenschaft 11 (1954), S. 315–322.
Martin, Uwe: Die Nürnberger Musikgesellschaften. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 49 (1959), S. 185–225.
Martin, Uwe: Paul Dulner als Textdichter des Komponisten Leonhard Lechners (ca. 1553 bis 1606). In: Daphnis 26 (1997), S. 187–198.
Martino, Alberto (Hrsg.): Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert (Chloe. Beihefte zum Daphnis 9). Amsterdam/Atlanta 1990.
Martino, Alberto: Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie (Chloe. Beihefte zum Daphnis 17). Amsterdam/Atlanta 1994.
Maurer, Michael: Die Biographie des Bürgers. Lebensformen und Denkweisen in der formativen Phase des deutschen Bürgertums (1680–1815) (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 127). Göttingen 1996.
Mauser, Wolfram: Opitz und der Beginn der deutschsprachigen Barockliteratur. Ein Versuch. In: Paolo Chiarini (Hrsg.): Filologia e critica: studi in onore di Vittorio Santoli. Rom 1976, S. 281–314.
Meid, Volker: Barocklyrik (Sammlung Metzler 227). 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2008.
Meid, Volker: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570–1740 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 5). München 2009.
Meier, Andreas: Art. „Lied$_3$“. In: RLW³, Bd. 2 (2007), S. 423–426.
Meine, Sabine/Strohmann, Nicole K./Weißmann, Tobias C. (Hrsg.) unter Mitarbeit von Raphael Köhler: Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit (Studi/Centro Tedesco di Studi Veneziani. Neue Folge 15). Regensburg 2016.
Menke, Johannes: Kontrapunkt 2. Die Musik des Barock (Grundlagen der Musik 3). Laaber 2017.
Middell, Matthias: Kulturtransfer, Transferts culturels. In: Docupedia-Zeitgeschichte, 28.01.2016. URL: http://docupedia.de/zg/Kulturtransfer?oldid=125518; DOI: http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.702.v1 [letzter Zugriff am 09.08.2021].
Mischiati, Oscar/Schriftleitung: Art. „Capilupi“. In: MGG², Personenteil 4 (2000), Sp. 127.
Möller, Christian (Hrsg.): Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch (Mainzer hymnologische Studien 1). Tübingen/Basel 2000.
Möller, Eberhard: Musikalien der Ratsschulbibliothek Zwickau. Ergänzungen zur Bibliographie von Reinhard Vollhardt. Leipzig 2008.
Moennighoff, Burkhard: Art. „Paratext“. In: RLW³, Bd. 3 (2007), S. 22f.
Moennighoff, Burkhard: Art. „Vorwort“. In: RLW³, Bd. 3 (2007), S. 809–812.
Moennighoff, Burkhard: Goethes Gedichttitel. Berlin/New York 2000.
Moennighoff, Burkhard: Metrik. Stuttgart 2004.
Moretti, Franco: Distant Reading. London et al. 2013.

Morricone, Clotilde/Salottolo, Adriana: Valentin Haussmann. Trascrittore e le canzonette italiane in Germania. In: Rivista italiana di Musicologia 5 (1970), S. 73–98.
Moser, Hans Joachim: Corydon das ist: Geschichte des mehrstimmigen Generalbaßliedes und des Quodlibets im deutschen Barock. 2 Bde. Braunschweig 1933.
Moser, Hans Joachim: Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. Zweite durchgesehene Auflage. Kassel/Basel 1954.
Müller, Gernot Michael: Art. „Galateia und Polyphemos“. In: Maria Moog-Grünewald (Hrsg.): Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der Neue Pauly Supplemente I, Bd. 5). Stuttgart 2008. Online-Edition [letzter Zugriff am 09.12.2019].
Müller, Günther: Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart. München 1925 [Reprint Darmstadt 1959].
Müller, Jan-Dirk et al. (Hrsg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620) (Pluralisierung & Autorität 27). Berlin/Boston 2011.
Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit. In: Müller, Jan-Dirk et al. (Hrsg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620) (Pluralisierung & Autorität 27). Berlin/Boston 2011, S. 1–32.
Müller, Jan-Dirk: Parameter des Übersetzens. In: Regina Toepfer/Johannes Klaus Kipf/Jörg Robert (Hrsg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620) (Frühe Neuzeit 211). Berlin/Boston 2017, S. 33–55.
Müller, Katharina (= Katharina Bruns): Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten* und das deutsche Lied um 1600. Magister-Hausarbeit im Fach Musikwissenschaft [nicht publiziert]. Marburg 2001.
Müller, Rainer A.: Studentenkultur und akademischer Alltag. In: Walter Rüegg (Hrsg.): Geschichte der Universität in Europa. 4 Bde. Bd. II: Von der Reformation zur Französischen Revolution (1500–1800). München 1996, S. 263–286.
Müller, Rainer A.: Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit (Enzyklopädie deutscher Geschichte 33). München ^{2}2004.
Münkler, Herfried/Grünberger, Hans/Mayer, Kathrin: Nationenbildung. Die Nationalisierung Europas im Diskurs humanistischer Intellektueller. Italien und Deutschland (Politische Ideen 8). Berlin 1998.
Murray, Tessa: Thomas Morley. Elizabethan Music Publisher (Music in Britain 1600–2000). Woodbridge 2014.
Nagel, Willibald: Die Nürnberger Musikgesellschaft (1588–1629). In: Monatshefte für Musikgeschichte 27 (1895), S. 1–11.
Nedeczey, Eugen: Das Raaber Liederbuch. Aus der bisher einzig bekannten Handschrift zum erstenmal [sic] hrsg., eingeleitet u. mit textkritischen u. kommentierenden Anm. versehen von Eugen Nedeczey. Wien 1959.
Nedeczey, Eugen: Das Raaber (Györer) Liederbuch. In: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae 2 (1959), S. 383–404.
Nehlsen, Eberhard (Bearb.)/Bötte, Gerd-Josef (Hrsg.): Berliner Liedflugschriften: Katalog der bis 1650 erschienenen Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. 3 Bde. Baden-Baden 2008/2009.
Neubacher, Jürgen: Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599–1663): Rekonstruktion des ursprünglichen und Beschreibung des erhaltenen, überwiegend in der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky aufbewahrten Bestandes (Publications of the American Institute of Musicology 52). Neuhausen 1997.

Nieden, Gesa zur/Over, Berthold (Hrsg.): Musicians' Mobilities and Music Migration in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 33). Bielefeld 2016.

Newald, Richard: Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit 1570–1750 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 5). Sechste, verbesserte Auflage. München 1975.

Niemöller, Klaus Wolfgang: Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600 (Kölner Beiträge zur Musikforschung LIV). Regensburg 1969.

Noe, Alfred: Der Einfluß des italienischen Humanismus auf die deutsche Literatur vor 1600. Ergebnisse jüngerer Forschung und ihre Perspektiven (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 5. Sonderheft). Tübingen 1993.

Noe, Alfred: Die Präsenz der romanischen Literaturen in der 1655 nach Wien verkauften Fuggerbibliothek. 3 Bde. Bd. 3: Die Texte der „Musicales" (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 21). Amsterdam/Atlanta 1997.

Noe, Alfred: Cesare Zacharias [sic] zweisprachige Canzonetten-Sammlung von 1590. In: Norbert Bachleitner/Alfred Noe/Hans-Gert Roloff (Hrsg.): Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur (Chloe. Beihefte zum Daphnis 26). Amsterdam et al. 1997, S. 211–232.

Noe, Alfred et al. (Hrsg.): Zur Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750) (Jahrbuch für internationale Germanistik). Bern et al. 2012–2020.

Nolde, Dorothea: Eleonore Desmier d'Olbreuse am Celler Hof als diplomatische, religiöse und kulturelle Vermittlerin. In: Dorothea Nolde/Claudia Opitz-Belakhal (Hrsg.): Grenzüberschreitende Familienbeziehungen: Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit. Köln et al. 2008, S. 107–118.

Nutt-Kofoth, Rüdiger: Zur Geschichte der Lyrik-Edition. In: Dieter Burdorf (Hrsg.): Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin (Beihefte zur editio 33). Berlin 2010, S. 17–37.

Obertello, Alfredo: Madrigali italiani in Inghilterra. Mailand 1949.

Obrist, Aloys: Melchior Franck. Ein Beitrag zur Geschichte der weltlichen Composition in Deutschland in der Zeit vor dem 30jährigen Krieg. Berlin 1892.

Opitz, Martin: Aristarchus, sive de contemptu linguae teutonicae. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. I: Die Werke von 1614 bis 1621 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 295). Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1968, S. 51–75.

Opitz, Martin: Echo oder Wiederschall. „Komm, Echo, komm". In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. I: Die Werke von 1614 bis 1621 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 295). Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1968, S. 112f.

Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. II, 1: Die Werke von 1621 bis 1626 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 300). Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1978, S. 343–416.

Opitz, Martin: Echo oder Wiederschall. „Diß Ort mit Bäumen gantz vmbgeben". In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. II, 2: Die Werke von 1621 bis 1626 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 301). Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1979, S. 623f.

Oppel, Reinhard: Jacob Meiland 1542–1577. Ein Beitrag zur Geschichte des Ansbacher Hofes. Pfungstadt 1911.

Osthoff, Helmuth: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640). Faksimile-Nachdruck der Erstausgabe [1938]. Tutzing 1967.
Ottermann, Annelen: Giovanni Pedro Schick in Magonza. Ein sprachgewandter Mainzer und seine frühneuzeitliche Bibliothek. In: Jahrbuch für Buch- und Bibliotheksgeschichte 2 (2017), S. 31–68.
Palisca, Claudia/Krützfeld, Werner: Art. „Kontrapunkt“. In: MGG², Sachteil 5 (1996), Sp. 596–628.
Paravicini, Werner: The Court of the Dukes of Burgundy: A Model for Europe? In: Ronald G. Asch/Adolf M. Birke (Hrsg.): Princes, Patronage and Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450–1650. Oxford 1991, S. 69–102.
Pass, Walter: Thematischer Katalog sämtlicher Werke Jacob Regnarts (ca. 1540–1599) (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Tabulae musicae austriacae 5). Wien 1969.
Patalas, Aleksandra: Catalogue of early music prints from the collections of the former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, kept at the Jagiellonian Library in Cracow. Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie. Kraków 1999.
Petrarca, Francesco: Il Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta. Hrsg. von Gianfranco Contini. Edizione Einaudi 1964.
Pfeiffer, Helmut: Stimme und Schrift, Lesen und Hören. Konzeptuelle Artikulationen in der Renaissancelyrik. In: Hermann Danuser (Hrsg.): Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1). Laaber 2004, S. 255–268.
Pfisterer, Ulrich: Die Erfindung des Nullpunktes. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650. In: Ulrich Pfisterer/Gabriele Wimböck (Hrsg.): „Novità“. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600. Zürich 2011, S. 7–85.
Pfisterer, Ulrich/Wimböck, Gabriele (Hrsg.): „Novità“. Neuheitskonzepte in den Bild-künsten um 1600. Zürich 2011.
Pietschmann, Klaus: Giovanni Andrea Angelini Bontempi als ungewöhnlicher Akteur im musikalischen Wissenstransfer zwischen Italien und dem Reich nach dem Dreißigjährigen Krieg. In: Sabina Brevaglieri/Matthias Schnettger (Hrsg.): Transferprozesse zwischen dem Alten Reich und Italien im 17. Jahrhundert. Wissenskonfigurationen – Akteure – Netzwerke (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 29). Bielefeld 2018, S. 61–90.
Platel, Marguerite: Vom Volkslied zum Gesellschaftslied. Zur Geschichte des Liedes im 16. und 17. Jahrhundert (Sprache und Dichtung 64). Bern et al. 1939.
Plett, Heinrich F.: Renaissance-Poetik: Zwischen Imitation und Innovation. In: Ders. (Hrsg.): Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics. Berlin/New York 1994, S. 1–20.
Powley, Edward Harrison: Il Trionfo di Dori. A critical edition. 3 Bde. Ann Arbor 1975.
Prätorius, Bernd: „Liebe hat es so befohlen“. Liebe im Lied der Frühen Neuzeit (Europäische Kulturstudien 16). Köln et al. 2004.
Pühringer, Andrea: „E tutta questa misera è italiana.“ Italienische Emigranten in deutschen Städten des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Thomas Fuchs/Sven Trakulhun (Hrsg.): Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1800 (Aufklärung und Europa 12). Berlin 2003, S. 353–377.
Radke, Hans/Schriftleitung: Art. „Waissel, Matthäus“. In: MGG², Personenteil 17 (2007), Sp. 386f.
Rathey, Markus: Art. „Franck, Melchior“. In: MGG², Personenteil 6 (2001), Sp. 1623–1633.

Rebmann, Martina: Zur Modusbehandlung in Thomas Morleys Vokalwerk (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft 120). Frankfurt am Main et al. 1994.
Rebmann, Martina: Art. „Morley, Thomas". In: MGG[2], Personenteil 12 (2004), Sp. 486–492.
Redeker, Raimund: Lateinische Widmungsreden zu Meß- und Motettendrucken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Eisenach 1995.
Reimer, Erich: Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 112). Wilhelmshaven 1991.
Renno, Frédérique: Giovanni Battista Pinello de Ghirardi und seine deutsche Liedsammlung *Nawe kurtzweilige deutsche Lieder* (1584) – ein Beispiel für italienisch-deutsche Liedkunst im ausgehenden 16. Jahrhundert. In: Achim Aurnhammer/Susanne Rode-Breymann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Frédérique Renno: ‚Teutsche Liedlein' des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 35). Wiesbaden 2018, S. 201–231.
Renno, Frédérique: Theobald Hocks *Schönes Blumenfeldt* im Kontext der zeitgenössischen Liedlyrik. In: Ralf Georg Bogner/Sikander Singh (Hrsg.): Text und Kontexte: Theobald Hocks Schönes Blumenfeldt (1601) (Passagen. Literaturen im europäischen Kontext 4). Tübingen 2019, S. 437–463.
Renno, Frédérique: Melchior Francks (um 1579–1639) weltliches deutschsprachiges Liedschaffen zu Beginn des 17. Jahrhunderts. In: Joanna Firaza/Małgorzata Kubisiak (Hrsg.): Dialog der Künste: Literatur und Musik (Gießener Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 36). Berlin et al. 2020, S. 81–95.
Renno, Frédérique: Lieder aus dem Dreißigjährigen Krieg: Erasmus Widmanns *Helden-Gesäng* (1633). In: Barbara Beßlich et al. (Hrsg.): Geistesheld und Heldengeist. Studien zum Verhältnis von Intellekt und Heroismus. Sammelband zu Ehren von Achim Aurnhammer (Helden – Heroisierungen – Heroismen). Würzburg 2020, S. 75–94.
Renno, Frédérique: Mediale Formen gedruckter Lieder im 16. und 17. Jahrhundert. In: Hannah Berner/Frédérique Renno/Sarah Ruppe (Hrsg.): Popularität – Lied und Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert (Studien zu Musik und Gender 2). Berlin/Heidelberg 2022, S. 161–181.
Reske, Christoph: Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 51). 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden 2015.
Rettelbach, Johannes: Art. „Knittelvers". In: RLW[3], Bd. 2 (2007), S. 278–280.
Richter, Lukas: Das Volkslied im 17. Jahrhundert. In: Albrecht Classen/Lukas Richter: Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit (Volksliedstudien 10). Münster et al. 2010, S. 9–130.
Robert, Jörg: Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich (Frühe Neuzeit 76). Tübingen 2003.
Robert, Jörg: Martin Opitz und die Konstitution der Deutschen Poetik. Norm, Tradition und Kontinuität zwischen *Aristarch* und *Buch von der Deutschen Poeterey*. In: Euphorion 98 (2004), S. 281–322.
Robert, Jörg: Deutsch-französische Dornen – Paul Schede Melissus und die Rezeption der Pléiade in Deutschland. In: Marc Föcking/Gernot Michael Müller (Hrsg.): Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock (Germanisch-Romanische Monatsschrift Beiheft 31). Heidelberg 2007, S. 207–229.
Robert, Jörg: Vor der Poetik – vor den Poetiken. Humanistische Vers- und Dichtungslehre in Deutschland (1480–1520). In: Jan-Dirk Müller/Jörg Robert (Hrsg.): Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert (Pluralisierung und Autorität 11). Berlin 2007, S. 47–74.

Robert, Jörg: *Vetus Poesis – nova ratio carminum*. Martin Opitz und der Beginn der *Deutschen Poeterey*. In: Jan-Dirk Müller/Jörg Robert (Hrsg.): Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert (Pluralisierung und Autorität 11). Berlin 2007, S. 397–440.
Robert, Jörg: Manierismus des Niedrigen. Paul Schede Melissus und die deutsche Lyrik um 1600. In: Daphnis 39 (2010), S. 577–610.
Robert, Jörg (Hrsg.): Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte (Frühe Neuzeit 209). Berlin/Boston 2017.
Rode-Breymann, Susanne: Kaiserin Eleonora oder über den Import der italienischen Oper an den Habsburger Hof in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: Norbert Bolin (Hrsg.): Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000. Festschrift für Dietrich Kämper zum 65. Geburtstag. Köln-Rheinkassel 2001, S. 197–204.
Rode-Breymann, Susanne: Musikalische Lyrik im 17. Jahrhundert. In: Hermann Danuser (Hrsg.): Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1). Laaber 2004, S. 269–333.
Rode-Breymann, Susanne: Musikalische Lyrik unter Eindruck des Dreißigjährigen Krieges. In: Dies. (Hrsg.): Krieg und Frieden in der Musik (Ligaturen 1). Hildesheim et al. 2007, S. 187–204.
Rode-Breymann, Susanne (Hrsg.): Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt (Musik – Kultur – Gender 3). Köln et al. 2007.
Rode-Breymann, Susanne: Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung. In: Dies. (Hrsg.): Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt (Musik – Kultur – Gender 3). Köln et al. 2007, S. 269–284.
Rode-Breymann, Susanne (Hrsg.): Musikort Kloster. Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit (Musik – Kultur – Gender 6). Köln et al. 2009.
Rode-Breymann, Susanne: Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705. Hildesheim et al. 2010.
Rode-Breymann, Susanne/Tumat, Antje/Aikin, Judith Popovich (Hrsg.): Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit (Musik – Kultur – Gender 12). Köln et al. 2013.
Rode-Breymann, Susanne: Das Heil im Echo der Natur. Fürstliche Rückzugsräume. In: Dies. (Hrsg.): Frauen erfinden, verbreiten, sammeln, bewerten Musik. Werkstattberichte aus dem Forschungszentrum Musik und Gender (Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender 3). Hannover 2015, S. 67–84.
Rode-Breymann, Susanne: Italienische Akteurinnen des Kulturtransfers in den Norden. In: Sabine Meine/Nicole K. Strohmann/Tobias C. Weißmann (Hrsg.) unter Mitarbeit von Raphael Köhler: Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit (Studi/Centro Tedesco di Studi Veneziani. Neue Folge 15). Regensburg 2016, S. 235–246.
Röcke, Werner/Münkler, Marina (Hrsg.): Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 1). München/Wien 2004.
Röder, Thomas: Art. „Jeep, Johann“. In: MGG^2, Personenteil 9 (2003), Sp. 979f.
Röder, Thomas: Art. „Kauffmann, Paul“. In: MGG^2, Personenteil 9 (2003), Sp. 1555f.
Röder, Thomas: Art. „Lindner“. In: MGG^2, Personenteil 11 (2004), Sp. 161–163.
Rogge, Wolfgang: Das Quodlibet in Deutschland bis Melchior Franck. Wolfenbüttel/Zürich 1965.

Roller, Ernst: Musikpflege und Musikerziehung in der Reichsstadt Heilbronn vom Beginn der Reformation bis zum Dreißigjährigen Krieg (Kleine Schriftenreihe des Archivs der Stadt Heilbronn 1). Heilbronn 1970.
Roloff, Hans-Gert: Abraham Burggraf zu Dohna – ein ostpreußischer Dichter zu Beginn des 17. Jahrhunderts. In: Klaus Garber/Manfred Komorowski/Axel E. Walter (Hrsg.): Kulturgeschichte Ostpreußens in der Frühen Neuzeit. Tübingen 2001, S. 815 –928.
Roloff, Hans-Gert: Martin Opitz – 400 Jahre! Ein Festvortrag. In: Thomas Borgstedt/ Walter Schmitz (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt (Frühe Neuzeit 63). Tübingen 2002, S. 7–30.
Ruf, Wolfgang: Art. „Aria/air/ayre/Arie". In: Hans Heinrich Eggebrecht/Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 6 Bde. Hier Bd. 1. Stuttgart 1972, S. 1–38.
Ruhnke, Martin: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert (Edition Merseburger 1431). Berlin 1963.
Ruhnke, Martin: Art. „Haußmann, Valentin". In: NDB Bd. 8 (1969), S. 132.
Ruhnke, Martin: Zum Wort-Ton-Verhältnis in den mehrstrophigen Villanellen von Luca Marenzio und ihren Umtextierungen durch Valentin Haußmann. In: Martin Just/Reinhard Wiesend (Hrsg.): Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag. Tutzing 1989, S. 137–151.
Sachs, Klaus-Jürgen: Art. „Cantilena". In: MGG^2, Sachteil 2 (1995), Sp. 387–389.
Sachs, Klaus-Jürgen/Röder, Thomas: Art. „Partitur". In: MGG^2, Sachteil 7 (1997), Sp. 1424–1438.
Salmen, Walter: Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900 (Musikgeschichte in Bildern 4). Leipzig [1969]. Einleitung, S. 5–37.
Scaliger, Julius Caesar: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. 5 Bde. Bd. I: Buch 1 und 2. Hrsg., übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz. Stuttgart-Bad Cannstatt 1994.
Scaliger, Julius Caesar: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. 5 Bde. Bd. III: Buch 3. Hrsg., übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz. Stuttgart-Bad Cannstatt 1995.
Schaal, Richard: Art. „Gerlach". In: Friedrich Blume (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 4. Kassel et al. 1955, Sp. 1800–1802.
Schanze, Frieder: Art. „Kolophon". In: RLW^3, Bd. 2 (2007), S. 284–286.
Schanze, Helmut: Zur Konstitution des Gattungskanons in der Poetik der Renaissance. In: Heinrich F. Plett (Hrsg.): Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics. Berlin/New York 1994, S. 177–196.
Scheitler, Irmgard: Das geistliche Lied im deutschen Barock. Berlin 1982.
Scheitler, Irmgard: Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit. 2 Bde. Bd. 1: Materialteil (Würzburger Beiträge zur Musikforschung 2.1). Tutzing 2013. Bd. 2: Darstellungsteil (Ortus-Studien 19). Beeskow 2015.
Scheitler, Irmgard: Melodien und Gattungen anderer Nationen und die deutsche Gesangslyrik. In: Gerhard Schmidt/Jean-François Candoni/Stéphane Pesnal (Hrsg.): Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 13 (2014), S. 171–208.
Schlage, Thomas: Die Vokalmusik Johann Erasmus Kindermanns (1616–1655). Eine sozial- und kompositionsgeschichtliche Untersuchung. Neckargemünd 2000.

Schmale, Wolfgang: Kulturtransfer. In: Europäische Geschichte Online (EGO), hrsg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG). Mainz 31.10.2012. URL: http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de [letzter Zugriff am 02.08.2021].
Schmid, Anton: Ottaviano dei Petruccida Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte. Amsterdam 1968.
Schmid, Ernst Fritz: Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance. Beiträge zur Kulturgeschichte des deutschen Südwestens. Hrsg. im Auftrag Sr. Kgl. Hoheit Fürsten Friedrich von Hohenzollern. Kassel et al. 1962.
Schmidt, Günther: Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806. Mit Beiträgen zur deutschen Choralpassion, frühdeutschen Oper und vorklassischen Kammermusik. Kassel/Basel 1956.
Schmidt, Günther: Art. „Meiland, Jakob“. In: Friedrich Blume (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8. Kassel et al. 1960, Sp. 1908–10.
Schmidt, Reiner: Deutsche Ars Poetica. Zur Konstituierung einer deutschen Poetik aus humanistischem Geist im 17. Jahrhundert (Deutsche Studien 34). Meisenheim am Glan 1980.
Schmieder, Wolfgang/Hartwieg, Gisela (Mitarbeit): Musik. Alte Drucke bis etwa 1750 (Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 12 und 13). 2 Bde. Frankfurt am Main 1967.
Schmierer, Elisabeth: Geschichte des Liedes. Laaber 2007.
Schneider, Marlen/Kern, Ulrike (Hrsg.): Imitatio – Aemuatio – Superatio. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive. Heidelberg 04.07.2019. DOI: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.486 [letzter Zugriff am 05.04.2021].
Schriftleiter (Johannes Günther Kraner): Art. „Zacharia“. In: MGG^2, Personenteil 17 (2007), Sp. 1291–1292.
Schuetze, George C. (Hrsg.): Settings of „Ardo sì“ and its related texts. Recent Researches in the music of the Renaissance Vol. 78 and 79. 2 Bde. Madison 1990.
Schwartz, Rudolf: Hans Leo Hassler unter dem Einfluss der italiänischen Madrigalisten. In: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 9, Heft 1/2 (1893), S. 1–61.
Schwartz, Rudolf: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.), revidiert von C. Russell Crosby jr.: Hans Leo Hassler. Canzonette von 1590 und Neue Teutsche Gesang von 1596 (Denkmäler Deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern Jahrgang V Bd. 2, der ganzen Reihe 9. Bd.). Wiesbaden 1962, S. V–XXXII.
Schweikle, Günther: Minnesang (Sammlung Metzler 244). 2., korrigierte Auflage. Stuttgart/Weimar 1995.
Schweikle, Irmgard: Art. „Echogedicht“. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart ^{3}2007, S. 175.
Schwindt, Nicole: Art. „Quellen“. In: MGG^2, Sachteil 7 (1997), Sp. 1946–1986.
Schwindt, Nicole (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575). Sämtliche Werke, Bd. 3 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge 14). Wiesbaden et al. 2002.
Schwindt, Nicole (Hrsg.): Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575): Sämtliche Werke, Bd. 4 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge, 14). Wiesbaden et al. 2003.
Schwindt, Nicole: Musikalische Lyrik in der Renaissance. In: Hermann Danuser (Hrsg.): Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1). Laaber 2004, S. 137–254.

Schwindt, Nicole: „Philonellae“ – Die Anfänge der deutschen Villanella zwischen Tricinium und Napolitana. In: Michael Zywietz/Volker Honemann/Christian Bettels (Hrsg.): Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis 16. Jahrhundert (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8). Münster 2005, S. 243–283.
Schwindt, Nicole: Art. „Vento, Ivo de“. In: MGG^2, Personenteil 16 (2006), Sp. 1406–1410.
Schwindt, Nicole: Was ist das polyphone deutsche Lied? Versuch einer Positionsbestimmung. In: Boje E. Hans Schmuhl (Hrsg.): Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts. Teil 1: Niederländisches und deutsches weltliches Lied zwischen 1480 und 1640 (Michaelsteiner Konferenzberichte 72). Augsburg 2007, S. 221–233.
Schwindt, Nicole: Zwischen Musikhandschrift und Notendruck. Paratexte in den ersten deutschen Liederbüchern. In: Frieder von Ammon (Hrsg.): Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen (Pluralisierung & Autorität 15). Münster 2008, S. 157–186.
Schwindt, Nicole: Art. „Tenorlied“. In: Elisabeth Schmierer (Hrsg.): Lexikon der Musik der Renaissance (Handbuch der Musik der Renaissance 6). 2 Bde. Laaber 2012. Bd. 2, S. 529–531.
Schwindt, Nicole: Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500. Kassel/Stuttgart 2018.
Schwitalla, Johannes: Art. „Gebrauchstexte“. In: RLW^3, Bd. 1 (2007), S. 664–666.
Simon, Ralf: Poetik und Poetizität: Übersicht, historischer Abriss, Systematik. In: Ders. (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität. Berlin/Boston 2018, S. 3–57.
Simone, Maria Rosa di et al.: Die Studenten. In: Walter Rüegg (Hrsg.): Geschichte der Universität in Europa. 4 Bde. Bd. II: Von der Reformation zur Französischen Revolution (1500–1800). München 1996, Dritter Teil, S. 235–359.
Sittig, Claudius: Kulturelle Konkurrenzen. Studien zu Semiotik und Ästhetik adligen Wetteifers um 1600 (Frühe Neuzeit 151). Berlin/New York 2010.
Solerti, Angelo (Hrsg.): Le Rime di Torquato Tasso. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe. Bd. II: Rime d’Amore. Bologna 1898.
Sommerrock, Ulrich: Das englische Lautenlied (1597–1622). Eine literaturwissenschaftlich-musikologische Untersuchung (Theorie und Forschung 111; Literaturwissenschaft 6). Regensburg 1990.
Spohr, Arne: Art. „Rivander, Paul“. In: MGG^2, Personenteil 14 (2005), Sp. 208.
Spohr, Arne: „How chances it they travel?“ Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 45). Wiesbaden 2009.
Springfeld, Sara: Modi di cantar sonetti. Italienische Sonettvertonungen bis ins 17. Jahrhundert. Heidelberg 2018.
Stahlmann, Joachim/Hartmann, Karl-Günther/Korth, Hans-Otto (Hrsg.): Das deutsche Kirchenlied (DKL III). Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680, Abteilung III. Kassel 1993–2010.
Stangl, Kurt (Hrsg.): Christoph Demantius (1567–1643). I Neue teutsche weltliche Lieder 1595. Convivalium concentuum farrago 1609 (Das Erbe deutscher Musik Sonderreihe 1). Kassel 1954.
Sternfeld, Frederick W.: Aspects of Echo Music in the Renaissance. In: Studi musicali IX, 1 (1980), S. 45–57.

Steude, Wolfram (Kurt Gudewill): Art. „Bergreihen (Bergreyen, Bergkreyen)“. In: MGG², Sachteil 1 (1994), Sp. 1413–1417.
Stockhorst, Stefanie: Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten (Frühe Neuzeit 128). Tübingen 2008.
Strong, Roy: Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650. Woodbridge 1984.
Suppan, Wolfgang: Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock. Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Tutzing 1973.
Talkner, Katharina: Musikalische und reformatorische Beziehungsgeflechte im Bleisatz. Die Druckerin Katharina Gerlachin. In: Susanne Rode-Breymann (Hrsg.): Frauen erfinden, verbreiten, sammeln, bewerten Musik. Werkstattberichte aus dem Forschungszentrum Musik und Gender (Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender 3). Hannover 2015, S. 159–169.
Till, Dietmar: Poetik in der frühen Neuzeit (Italien – Frankreich – Deutschland). In: Ralf Simon (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität. Berlin/Boston 2018, S. 104–125.
Toepfer, Regina/Kipf, Johannes Klaus/Robert, Jörg (Hrsg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620) (Frühe Neuzeit 211). Berlin/Boston 2017.
Toepfer, Regina/Kipf, Johannes Klaus/Robert, Jörg: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620) (Frühe Neuzeit 211). Berlin/Boston 2017, S. 1–25.
Trappen, Stefan: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre (Beihefte zum Euphorion 40). Heidelberg 2001.
Trappen, Stefan: Dialektischer und klassischer Gattungsbegriff bei Opitz. Ein übersehener Zusammenhang zwischen Aristoteles, Scaliger und der deutschen Barockpoetik. In: Thomas Borgstedt/Walter Schmitz (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt (Frühe Neuzeit 63). Tübingen 2002, S. 88–98.
Trunz, Erich: Weltbild und Dichtung im deutschen Barock. In: Richard Alewyn et al. (Hrsg.): Aus der Welt des Barock. Stuttgart 1957, S. 1–35.
Valentin, Caroline: Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfange des XIV. bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts. Im Auftrage des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 1906.
Velten, Rudolf: Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluss der italienischen Musik (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 5). Heidelberg 1914.
Verweyen, Theodor/Witting, Gunther: Art. „Kontrafaktur“. In: RLW³, Bd. 2 (2007), S. 337–340.
Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd (Hrsg.): Mythenkorrekturen – Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption (Spectrum Literaturwissenschaft 3). Berlin 2005.
Vogel, Emil: Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel (Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel 8). Wolfenbüttel 1890.
Vogel, Emil: Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens. Aus den Jahren 1500–1700. Enthaltend die Litteratur [sic] der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc. Mit Nachträgen von Alfred Einstein. 2 Bde. Berlin 1892 (Reprint Hildesheim 1962).
Vogel, Emil et al.: Bibliografia della Musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Nuova edizione interamente rifatta e aumentata con gli Indici dei musicisti, poeti, cantanti, dedicatari e dei capoversi dei testi letterari. 3 Bde. Staderini Editori Pomezia [1977].

Vogel, Sabine: Kulturtransfer in der frühen Neuzeit. Die Vorworte der Lyoner Drucke des 16. Jahrhunderts (Spätmittelalter und Reformation Neue Reihe 12). Tübingen 1999.
Vogelsänger, Siegfried in Zusammenarbeit mit Winfried Elsner: Michael Praetorius 1572–1621. Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in sein Leben und Werk. Wolfenbüttel 2008.
Vollhardt, Reinhard: Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau. Bearbeitet und dem Rate der Stadt Zwickaw hochachtbarst gewidmet von Reinhard Vollhardt. Leipzig 1893–96.
Voßkamp, Wilhelm: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hrsg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart/Weimar 2008, S. 73–85.
Wackernagel, Philipp: Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts; mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Ammonius. 5 Bde. Leipzig 1864–1877 (Reprint Hildesheim 1964 u. a.).
Waczkat, Andreas: Art. „Scandello, Scandellus, Scandelli, Antonio, Antonius". In: MGG^2, Personenteil 14 (2005), Sp. 1064–1066.
Wade, Mara R.: Kronprinz Christian von Dänemark und seine sächsische Braut Magdalena Sibylle als Mäzene von Heinrich Schütz. In: Schütz-Jahrbuch 21 (1999), S. 49–61.
Wade, Mara R.: Widowhood as a space for patronage – Hedevig, Princess of Denmark and Electress of Saxony (1581–1641). In: Renæssanceforum 4 (2008), S. 1–28.
Wade, Mara R.: Prinzessin Magdalena Sibylle. In: Jutta Kappel/Claudia Brink (Hrsg.): Mit Fortuna übers Meer: Sachsen und Dänemark – Ehen und Allianzen im Spiegel der Kunst (1548–1709). Berlin/München 2009, S. 175–179.
Wade, Mara R.: Strategien des Kulturtransfers im Pegnesischen Blumenorden und ihre Bedeutung für die Öffnung der Gendergrenzen für schreibende Frauen der Frühen Neuzeit. In: Daphnis 40 (2011), S. 287–326.
Wagenknecht, Christian: Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie. Mit einem Anhang: Quellenschriften zur Versgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. München 1971.
Wagenknecht, Christian: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. München ^{3}1993.
Wagner, Andreas: Gattung und „Sitz im Leben". Zur Bedeutung der formgeschichtlichen Arbeit Hermann Gunkels (1862–1932) für das Verstehen der sprachlichen Größe „Text". In: Susanne Michaelis/Doris Tophinke (Hrsg.): Texte – Konstitution, Verarbeitung, Typik (Edition Linguistik 13). München et al. 1996, S. 117–129.
Wagner, Rudolf: Art. „Brechtel, Franz Joachim". In: NDB Bd. 2 (1955), S. 565.
Waldberg, Max Freiherr von: Die Deutsche Renaissance-Lyrik. Berlin 1888.
Waldberg, Max Freiherr von (Hrsg.): Das Jaufner Liederbuch. In: Neue Heidelberger Jahrbücher 2 (1893), S. 260–327.
Watanabe-O'Kelly, Helen: Court Culture in Dresden. From Renaissance to Baroque. Basingstoke 2002.
Wels, Volkhard: Der Begriff der Dichtung in der Frühen Neuzeit (Historia Hermeneutica. Series Studia 8). Berlin/New York 2009.
Wels, Volkhard: Kunstvolle Verse. Stil- und Versreformen um 1600 und die Entstehung einer deutschsprachigen ‚Kunstdichtung' (Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte 12). Wiesbaden 2018.

Werle, Dirk: „Ich singe, wie der Vogel singt" – Bestimmung der Lyrik von Goethe bis Opitz. In: Jörg Robert (Hrsg.): Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte (Frühe Neuzeit 209). Berlin/Boston 2017, S. 116–136.

Wesche, Jörg: Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit (Studien zur deutschen Literatur 173). Tübingen 2004.

Wiedemann, Conrad: Vorspiel der Anthologie. Konstruktivistische, repräsentative und anthologische Sammelformen in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. In: Joachim Bark/Dietger Pforte (Hrsg.): Die deutschsprachige Anthologie. 2 Bde. Hier Bd. 2: Studien zu ihrer Geschichte und Wirkungsform (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts 2, 2). Frankfurt am Main 1969, S. 1–47.

Wiermann, Barbara: Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts (Abhandlungen zur Musikgeschichte 14). Göttingen 2005.

Winterfeld, Carl von: Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß [sic] zur Kunst des Tonsatzes. Leipzig 1843.

Wollny, Peter: Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts (Forum mitteldeutsche Barockmusik 5). Beeskow 2016.

Zeus, Marlis: Leonhard Lechner, ein so gewaltiger Componist und Musicus, sein Leben – sein Werk. Karlsruhe 2006.

Zincgref, Julius Wilhelm: Widmungsrede. In: Martin Opitz: Teutsche Poemata. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. II, 1: Die Werke von 1621 bis 1626 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 300). Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1978, S. 161–292.

Zymner, Rüdiger: Gattungspoetik. In: Ralf Simon (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität. Berlin/Boston 2018, S. 430–442.

Zywietz, Michael: Zur Gattungsproblematik des deutschsprachigen Liedes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts am Beispiel von Orlando di Lassos Viersprachendruck (RISM 1573^8). In: Michael Zywietz/Volker Honemann/Christian Bettels (Hrsg.): Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert (Studien und Texte zum Mittelalter und zur Frühen Neuzeit 8). Münster et al. 2005, S. 295–307.

Zywietz, Michael/Honemann, Volker/Bettels, Christian (Hrsg.): Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8). Münster et al. 2005.

Zywietz, Michael: Art. „Regnart 2. Jacob". In: MGG^2, Personenteil 13 (2005), Sp. 1439–1443.

Glossar

akkordisch-homophoner Satz: alle Stimmen werden rhythmisch gleich oder fast gleich geführt, sodass die Musik als aufeinanderfolgende Akkorde erklingt

Alternation: der regelmäßige Wechsel von zweiwertigen sprachlichen oder metrischen Einheiten, hier besonders der regelmäßige Wechsel von betonten und unbetonten Silben (akzentuierendes Versprinzip)

Anthologie: erstens eine Zusammenstellung ausgewählter, meist kurzer Texte verschiedener Autor*innen durch eine*n Herausgeber*in; zweitens eine Auswahl aus dem Werk ausschließlich eines Autors oder einer Autorin

Apokope: der Wegfall eines Lautes oder einer Silbe am Wortende aus metrischen oder sprachrhythmischen Gründen

Arie: instrumental begleitetes Gesangsstück

Aufzug: Instrumentalmusikform; Ensemblemusik zum Auftritt oder Eingang

Balletto: mehrstimmige Vokal- oder Instrumentalmusikform mit Tanzliedcharakter und Fa-la-la-Refrain

Bergreihen: Oberbegriff für verschiedene Liedtypen wie Liebes- und Trinklieder, geistliche Lieder, Balladen und Hofweisen; als musikalisches Kennzeichen gilt die gemeinsame Kadenz aller Stimmen an den Zeilenenden, die meist durch Pausen oder Fermaten markiert sind

Brevis: Notenzeichen der Mensuralnotation mit dem Wert von zwei ganzen Noten (Doppelganze)

Cantilena: Melodie gesanglich-lyrischen Charakters in einem mehrstimmigen Satz, die vokal oder instrumental ausgeführt werden kann

Cantus: Gesang, Melodie; die oberste Stimme in einer mehrstimmigen Musikform

Cantus firmus: hier verstanden als vorgegebene Melodie, die die Grundlage für eine neue mehrstimmige Komposition bildet

Canzone/Canzona: liedhafte, mehrstimmige vokale und instrumentale Musikform, deren zentrales Thema meist die Liebe ist

Canzonetta: liedhafte, mehrstimmige Vokalmusikform; Weiterentwicklung der Villanella mit komplexerer musikalischer Gestaltung wie beispielsweise polyphonen Passagen und madrigalesken Elementen

Chorea: Instrumentalmusikform; Gruppentanz, der in Reigenform durchgeführt wird

Courante: Instrumentalmusikform; lebhafter Gesellschaftstanz im Dreiermetrum

Daktylus: dreisilbiges Versmaß aus einem langen, gefolgt von zwei kurzen Verselementen

Dissonanz: Auseinanderstreben von gleichzeitig erklingenden Tönen; fordert eine Auflösung in eine Konsonanz

Dur-/Moll-Tonalität: Tonartensystem, das auf Dur- und Molltonleitern beruht und Töne, Akkorde sowie Tonarten auf ein zentrales Zentrum (Tonika) bezieht, entwickelte sich ab ca. 1600 und löste das Kirchentonartensystem ab

durchkomponiertes Lied: die einzelnen Strophen eines Liedes werden auf jeweils eigene Melodien gesungen

Elision: Verkürzung eines Wortes um eine Silbe

Faktur: im musikwissenschaftlichen Sinn der kunstgerechte Aufbau einer Komposition, bezieht sich damit auf die musikalische Struktur eines Werkes; hier verstanden als die Art und Weise, wie die Liedsätze, die ein Lieddruck umfasst, präsentiert werden, die Machart der gedruckten Sammlung

https://doi.org/10.1515/9783110735581-009

Fantasia: Instrumentalmusikform mit ungebundener Form

Fauxbourdon: erstens ein dreistimmiges Satzmodell über Melodien der Psalmodie; zweitens als musikalische Figur eine Folge von Sextakkorden

franko-flämische/niederländische Vokalpolyphonie: Musikepoche mit Komponisten mehrerer Generationen zwischen etwa 1400 und 1600, die aus Nordfrankreich, dem heutigen Belgien und den südlichen Niederlanden stammten und in ganz Europa wirkten; mehrstimmige Vokalmusik mit einer kunstvollen Gestaltung des Kontrapunktes

Fuga: Instrumentalmusikform; geschlossene mehrstimmige Form, in der ein musikalisches Thema in den verschiedenen Stimmen zeitlich versetzt auf unterschiedlichen Tonhöhen imitatorisch durchgeführt wird

fugatoartig: musikalische Passage, die wie eine Fuga komponiert ist

Fusa: Notenzeichen der Mensuralnotation mit dem Wert einer Achtelnote

Galliarde: vokale und instrumentale Musikform; Tanzlied und Springtanz meist im Dreiermetrum

Generalbass: ital. Basso continuo, fortlaufende bezifferte oder unbezifferte Basslinie, die als tiefste Instrumentalstimme das Fundament einer Komposition und Grundlage einer Generalbassbegleitung bildet; die Ziffern bezeichnen dabei die Harmonien, die zu den Basstönen gespielt werden

Generalbasslied: solistischer Gesangsvortrag mit Generalbassbegleitung

Hiat: das Zusammenprallen von zwei Vokalen oder Diphthongen im Aus- bzw. Anlaut aufeinanderfolgender Wörter

homophon: mehrstimmige musikalische Satzweise, bei der entweder alle Stimmen oder alle Begleitstimmen einer Melodie rhythmisch gleich oder fast gleich geführt werden

Individualdruck: Einzeldruck; umfasst mehrere Werke ausschließlich eines Komponisten*einer Komponistin

Instrumentalmusik: Musik, die mit Instrumenten ausgeführt wird

Intavolierung: Übertragung von Vokalmusik in Instrumentalmusik für Laute und Orgel

Intrada: Instrumentalmusikform; Ensemblemusik zum Auftritt oder Eingang; manchmal auch Bezeichnung für den Beginn des Aufzugs oder Auftritts

Jambus: zweisilbiges Versmaß aus einem kurzen, gefolgt von einem langen Verselement; Grundelement des auftaktigen alternierenden Verses

Kadenz (Literatur): rhythmisch-metrische Gestaltung des Versschlusses, also der letzten Verssilben

Kadenz (Musik): musikalische Schlusswendung aller Stimmen in einer mehrstimmigen Musikform

Kantionalsatz: mehrstimmiger, homophoner Satz mit Melodie in der Oberstimme, bei dem für die musikalische Gestaltung überwiegend die tonleitereigenen Akkorde eingesetzt werden

Kanzonenstrophe: Strophenform mit drei Teilen (Stollen); der Aufgesang ist in zwei gleich gebaute Stollen unterteilt, denen in der Vertonung oftmals auch die gleiche Melodie zugrunde gelegt wird und die häufig durch einen Kreuzreim verbunden sind; der Abgesang (dritter Stollen) wird formal und musikalisch kontrastiv zum Aufgesang gestaltet

Kirchentonarten: tonartliche Ordnung des Repertoires des Gregorianischen Gesangs mit den vier Grundmodi (Kirchentonarten) Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch; ausschlaggebend für die Zuordnung einer Melodie zu einem Modus sind vor allem der Umfang der Melodie und bestimmte melodische Wendungen; die Kirchentonarten bilden das tonale Ordnungssystem der Musik vom frühen Mittelalter bis weit ins 17. Jahrhundert

Klausel: musikalische Schlusswendung einer Einzelstimme in einer mehrstimmigen Musikform

Kolophon: Schlussschrift in Drucken und Handschriften, die Angaben zum*zur Drucker*in, Verleger*in, Buchhändler*in sowie Ort und Jahr eines Druckes am Ende des Werkes enthält

Konkordanz: Übernahme von Textpassagen, die von der Übernahme einzelner Verse über das Beibehalten einzelner Strophen bis hin zur Verwendung vollständiger Liedtexte reicht

Konsonanz: Zusammenpassen von gleichzeitig erklingenden Tönen; kann als Zusammenklang für sich stehen

Kontrafaktur: nach literaturwissenschaftlichem Verständnis die partielle Übernahme eines oder mehrerer Werke in einen neuen Text; im musikwissenschaftlichen Sinn die neue weltliche oder geistliche Textierung einer bereits vorhandenen, bekannten Melodie

Kontrapunkt: Kompositionsprinzip, dass das gleichzeitige Erklingen musikalisch selbstständiger Einzelstimmen nach vorbestimmten Grundsätzen (Konsonanzen, Dissonanzen) umfasst; teilweise zu einer vorgegebenen Melodie (Cantus firmus)

Liedsatz: Einzellied

‚literarisches Lied': hier verstanden als Lied-Konzeption, bei der eine Vertonung oder musizierte Realisierung intendiert und mitgedacht wird, die aber nicht tatsächlich in Notenform vorliegen muss

Madrigal: mehrstimmige Vokalmusikform mit meist weltlichem Inhalt; Textgrundlage bilden einstrophige formal frei gestaltete Gedichte; durchkomponierte musikalische Faktur mit polyphon-kontrapunktischen Passagen, enger Wort-Ton-Verbindung, musikalischer Textausgestaltung und Tonmalerei

madrigalesk: beschreibt den Einsatz von Madrigalismen, also charakteristischen Elementen des Madrigals

melismatisch/Melisma: Art und Weise der textbezogenen Melodiebildung, bei der mehrere Töne auf eine einzige Textsilbe vorgetragen werden

Mensur: Maß, dass die Tondauer der einzelnen Notenwerte untereinander bestimmt; hier verstanden als eine musikalische Einheit als Vorläufer des Taktes in der modernen Notation; im Text meist abgekürzt genannt (M.)

Mensuralnotation: Notenschrift für die polyphone Musik zwischen der zweiten Hälfte des 13. und dem Ende des 16. Jahrhunderts; beschreibt die Zeitdauer der Töne als Zahlenverhältnisse der Notenwerte zueinander

moderne Notation: Notenschrift für die Musik seit etwa 1600 mit Taktschema

Monodie: solistischer Gesangsvortrag mit Instrumentalbegleitung; im Zentrum stehen Textverständlichkeit und Textsinn, woraus eine enge Wort-Ton-Verbindung resultiert

Motette: mehrstimmige Vokalmusikform mit geistlichem Inhalt; durchkomponierte musikalische Faktur mit polyphon-kontrapunktischen Passagen, enger Wort-Ton-Verbindung, musikalischer Textausgestaltung und Tonmalerei

‚musikalisches Lied': hier verstanden als Lied-Konzeption, bei der Text und Musik untrennbar miteinander verbunden sind; eine Melodieangabe oder Noten sind obligatorisch

Paduana: Instrumentalmusikform; langsamer, feierlicher Schreittanz

Paratexte: Texte, die einen anderen Text begleiten, z. B. Titel, Widmung, Vorrede, Motto, Epigramm, Inhaltsverzeichnis, Register, Zwischenüberschrift, Kolophon und Impressum

Parodie: nach literaturwissenschaftlichem Verständnis die distanzierende Nachahmung von Merkmalen eines Einzelwerks, mehrerer Werke oder eines Stils mit Komisierungs-Strategien; im musikwissenschaftlichen Sinn die umformende Nachahmung eines Musikstücks in einem anderen musikalischen Werk, aber ohne Komisierung; musikalische Parodien mit Komisierung treten erst ab dem 19. Jahrhundert auf

Partitur: Aufzeichnung mehrstimmiger Musik, bei der alle Einzelstimmen eines Musikstückes so untereinander angeordnet sind, dass alles Gleichzeitig-Erklingende vertikal ablesbar ist

Passamezzo: Instrumentalmusikform; langsamer Schreittanz im geradtaktigen Metrum

Petrarkismus: Tradition der Nachahmung und Übernahme von sprachlichen und motivischen Elementen aus Francesco Petrarcas *Canzoniere*; charakteristisch sind die schmerzhaft-unerfüllte Liebe zwischen Affekt und Norm, das Lob der Schönheit in typischen Motiven wie z. B. Augen, Haare, Gestalt und die antithetische Gestaltung

phrygische Kadenz: das Erreichen des Grundtons in der Bassstimme durch den Schritt einer kleinen Sekunde abwärts in der Schlusswendung einer mehrstimmigen Musikform

Picardische Terz: Dur-Terz im Schlussakkord einer musikalischen Passage, die eigentlich in Moll steht

plagale Kadenz: das Erreichen der Grundtonart (Tonika) von der vierten Stufe (Subdominante/Unterdominante) in der Schlusswendung einer mehrstimmigen Musikform

polyphon: mehrstimmige musikalische Satzweise, bei der entweder alle Stimmen oder alle Begleitstimmen einer Melodie rhythmisch eigenständig geführt werden

polyphon-kontrapunktischer Satz: alle Stimmen werden rhythmisch selbstständig geführt, sodass die Musik melodisch abwechslungsreich klingt

‚prima prattica‘: alter musikpraktischer Stil um 1600; charakteristisch sind Polyphonie, Kontrapunktik und ein deutliches Primat der Musik über den Text (‚prima la musica, poi le parole‘)

Prosodie: beschreibt die lautlichen Eigenschaften einer Sprache, die nicht an den Laut oder das Phonem, sondern an umfassendere Einheiten gebunden sind, z. B. Wort- und Satzakzent, Intonation, Satzmelodie, Sprachrhythmus

Quodlibet: Kompilationswerk, das verschiedene, ursprünglich nicht zusammengehörige Teile zu einer neuen Einheit zusammenfügt, meist mit scherzhafter, teilweise karikierender Intention

Repertoire: hier verstanden als die Gesamtheit aller Liedsätze in deutschsprachigen weltlichen Lieddrucken

Ritornell: formal freier, wiederkehrender Abschnitt in gegliederten Musikwerken; meist instrumental ausgeführt

Romania: Siedlungs- und Kulturgebiet, in dem romanische Sprachen gesprochen werden; hier verstanden als mittelalterliche, volkssprachige Musikformen im romanischen Sprachraum

Sammeldruck: besteht aus mehr als einem Werk von mehr als einem Komponisten*einer Komponistin und umfasst etwa zwischen 40 und 130 Musikstücken; meist von einem*einer Drucker*in und/oder Verleger*in kompiliert und herausgegeben

schwebende Betonung: das Ausgleichen der fehlenden Übereinstimmung zwischen Versmaß und natürlichem Wortakzent durch eine gleich starke Betonung der Silben

‚seconda prattica‘: neuer musikpraktischer Stil um 1600; Textverständlichkeit hat Vorrang, was sich in einer Textphrasierung, die an der Wortbedeutung orientiert ist, mit musikalischen und melodischen Formen, die sich nach dem Textrhythmus und der Sprachmelodie richten, und mit der kompositorischen Gestaltung von Affekten, die eine enge Verbindung von Text und Musik zur Folge hat, ausdrückt

Semibrevis: Notenzeichen der Mensuralnotation mit dem Wert einer ganzen Note

Sequenz: wörtliche oder leicht variierte Abfolge ein- oder mehrmaliger, aufsteigend oder absteigend versetzter Wiederholungen eines musikalischen Abschnitts

Sololied: Gesangsstück für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung

Stimmbuch: gedruckte oder handschriftliche Aufzeichnung einer vokalen oder instrumentalen Einzelstimme aus einer mehrstimmigen Komposition; im 16. und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die geläufigste Präsentationsform für deutschsprachige weltliche Liedsammlungen

Strophenlied: die einzelnen Strophen eines Liedes werden auf dieselbe Melodie gesungen

syllabisch/Syllabik: Art und Weise der textbezogenen Melodiebildung, bei der ein Ton auf eine einzige Textsilbe vorgetragen wird

Synkope: Akzentverschiebung, indem ein rhythmisch akzentuierter Ton auf einer metrisch unbetonten Position im Takt gesetzt wird; die folgende eigentlich betonte Position entfällt

Tabulatur: Notationsart für Musikstücke in Ziffern, Buchstaben oder Noten, die die Griffposition der Finger auf dem Griffbrett angeben, z. B. für solistisch mehrstimmig spielende Instrumente wie Laute oder Gitarre

Tenorlied: liedhafte, vierstimmige Vokalmusikform mit Cantus firmus in der Tenorstimme und einem begleitenden, untergeordneten mehrstimmigen Satz; Hauptliedgattung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Ton: meist in der Formulierung „im Ton/Thon von [xy] zu singen“, beschreibt eine musikalisch-sprachliche Struktur mit Melodie, Reimschema, metrischem Bau und Strophenform

Tricinium: dreistimmige meist vokale, aber auch instrumentale Musikform ohne formale Vorgaben und Konventionen, mit charakteristischer protestantisch-didaktischer Prägung

Trochäus: zweisilbiges Versmaß aus einem langen, gefolgt von einem kurzen Verselement; Grundelement des auftaktlosen alternierenden Verses

(einfacher) Typendruck: auch Einphasendruck; jede Noten-, Pausen- etc. Drucktype ist von ihren Notenlinien umgeben und wird mit diesen gedruckt; seit den 1530er Jahren bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein eingesetzt

(mehrfacher) Typendruck: in zwei Durchgängen werden zuerst die Notenlinien und anschließend die Noten gedruckt; dieses Verfahren wurde in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angewendet

variiertes Strophenlied: die einzelnen Strophen werden auf dieselbe Melodie gesungen, wobei einige wenige Elemente variiert werden

Venezianische Mehrchörigkeit: eine Musikpraxis, bei der Vokal- und Instrumentalmusik von zwei oder mehreren Teil-Ensembles (Chöre) aufgeführt wird; sie stammt aus Venedig, wo Musik von den Musikemporen in den Apsiden des Doms San Marco musiziert wurde

Villanella: Strophenlied mit ländlich-pastoralen Themen, charakteristischer Mundart und einem überwiegend homophonen, meist dreistimmigen Satz mit führender Oberstimme; als Strophenform mit zwei verbreiteten Mustern: erstens vier isorhythmische Strophen mit drei bis acht Versen von variabler Länge und meist charakteristischem Refrain; zweitens die üblichere und weiter verbreitete Struktur mit drei zehn- bis elfsilbigen Zeilen

Vokalmusik: Musik, die mit der menschlichen Stimme ausgeführt wird

Vorhalt: akkordfremder, dissonanter Nebenton, der meist auf einer betonten Zeit im Takt eintritt, als vorgehaltener Ton den akkordeigenen, konsonanten Ton verzögert und sich durch einen Sekundschritt in ihm auflöst

Weise: meist in der Formulierung „in der Weise“, beschreibt eine musikalisch-sprachliche Struktur mit Melodie, Reimschema, metrischem Bau und Strophenform

Personen- und Werkregister

https://doi.org/10.1515/9783110735581-010